

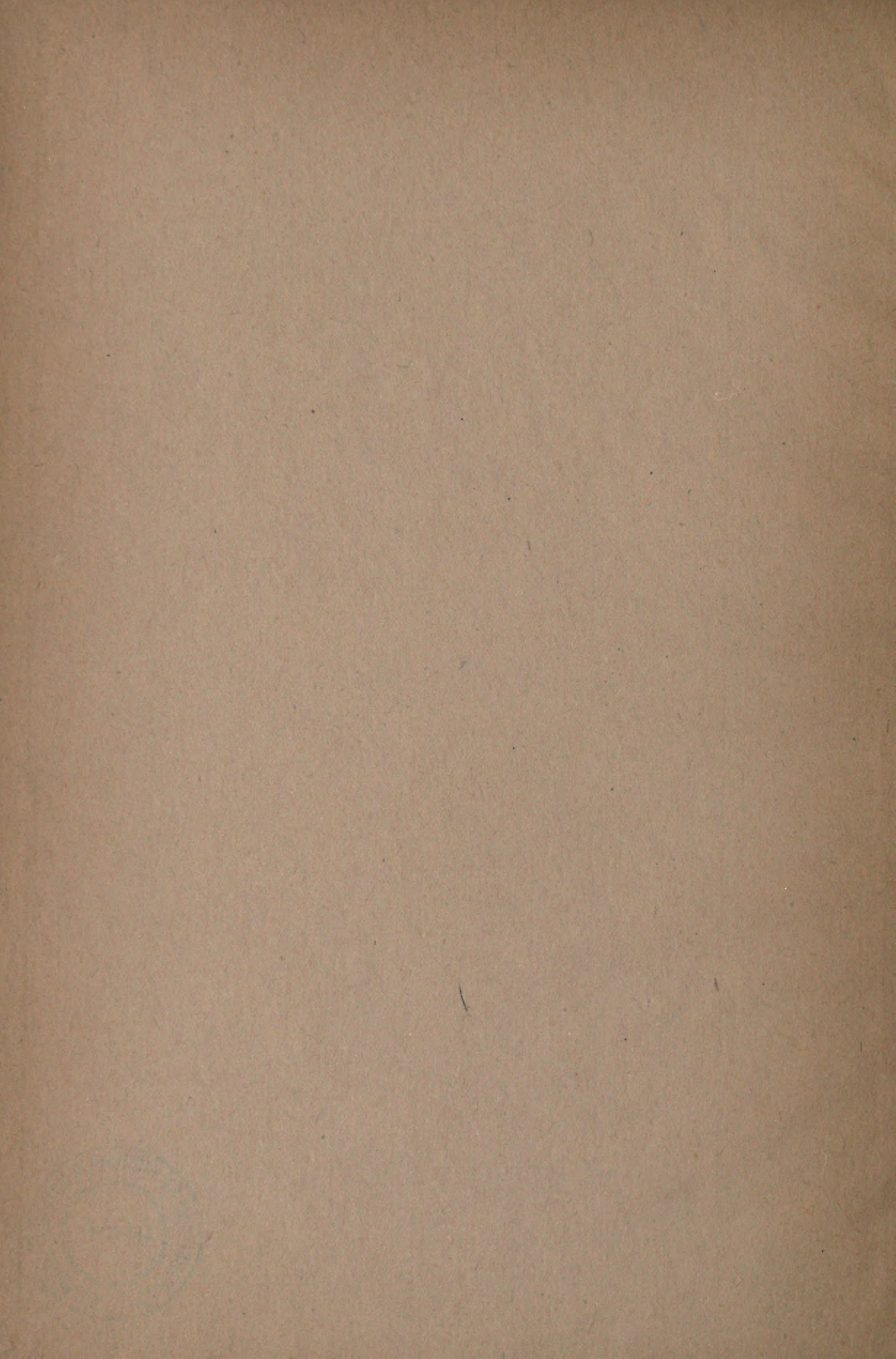
DOCUMENTS D'ART

'ART DE LA
IEILLE RUSSIE

PARIS
Les Editions G. Crès et Cie
21 rue Hautefeuille
MCMXXII

Elizabeth Marshall
·1924·





DOCUMENTS D'ART

DR. FANNINA W. HALLE

*

L'ART DE LA VIEILLE RUSSIE

TRADUCTION
DE MAURICE BLOCH

*

CINQUANTE ILLUSTRATIONS



PARIS
LES ÉDITIONS G. CRÈS & Cie
21, RUE HAUTEFEUILLE (VIe)
MCMXXII

L'art vieux-russe! Quel éloignement dans le temps et dans l'espace! Nous sommes passés si longtemps devant cet art, sans voir sa beauté extatique et surnaturelle, qui ne se dévoile que lentement et comme à regret! Nous n'avions pas les moyens de comprendre l'art vieux-russe et nous ne l'avons compris que tout récemment. Depuis longtemps nous étions accoutumés à le regarder comme un domaine lointain, à l'écart des grands centres, queue de l'art byzantin. Ce n'était à nos yeux qu'un décalque, qu'un rameau desséché du grand style monumental et décoratif du Moyen-Age, de ce style byzantin, ancienne floraison lui-même du style antique et aussi héritier de très vieilles traditions artistiques venues d'Orient avec une force impétueuse, qui, peu de temps avant de disparaître, au siècle avant Giotto ou au siècle de Giotto, a acquis une importance capitale pour tout l'art occidental.

La peinture vieux-russe, dont nous nous occuperons plus particulièrement, offre plus de rapports avec l'art byzantin que l'architecture. Cela apparaît surtout dans le développement des thèmes de pure forme, quand il s'agit d'exprimer la nature, d'interpréter les manifestations des sens. Voilà pourquoi justement cette forme artistique nous est restée jusqu'ici si lointaine, si étrangère, incompréhensible: c'est parce que jusqu'à présent on n'a pas encore essayé d'aborder cet art avec d'autres conceptions esthétiques que celle de l'antiquité ou même de la Renaissance. A ce point de vue, certes, l'art vieux-russe et l'art byzantin s'identifient, mais ils diffèrent totalement par leur essence même.

Cette esthétique, appliquée à l'étude de l'art vieux-russe et de l'art byzantin, comme à celle de l'art extraeuropéen, devait aboutir à un échec complet, parce que ces trois conceptions ne se fondent nullement sur des problèmes de pure forme. Cette esthétique ne suffit même pas bien souvent lorsqu'on aborde certains styles occidentaux, comme l'art gothique et même l'expressionnisme moderne. L'art vieux-russe, en effet, n'a pas, comme objectif primordial, l'expression de la forme, le rapport purement visuel avec le monde des apparences. Et cependant la forme, la ligne, le rythme, le coloris et la composition, l'architecture des masses et des surfaces, problèmes artistiques légués par Byzance, y prédominent. L'artiste met en œuvre ces procédés avec un soin minutieux, une logique, un dévouement, une indépendance telle, qu'il en résulte quelque chose de tout à fait nouveau, nettement distinct des courants parallèles de même origine, de la peinture vieux-serbe ou de la peinture vieux-bulgare. Mais l'idéal auquel l'art vieux-russe tend inlassablement, ce n'est pas d'exprimer par la forme le monde extérieur, l'homme ou la matière, ni de décorer des surfaces. L'art vieux-russe ne fait pas de l'art pour l'art, au sens

occidental et moderne du mot; ce n'est pas une réédition, moins puissante, de la grandiose peinture byzantine. Ce n'est pas davantage l'expression d'une vision sensuelle du monde. C'est l'expression d'une conception exclusivement religieuse. Ce à quoi ils tend de toutes ses forces, sa «nécessité interne», c'est l'abstrait, le domaine supraterrestre. Ce but final apparente un tel art à l'expressionnisme moderne. Aussi n'est-ce peut-être pas un pur hasard si Kandinsky, un des premiers porte-paroles et annonciateurs du «grand spiritualisme» en marche, fait dériver sa filiation artistique de la Russie, et même de l'art vieux-russe, avec ses lointains qui planent bien au-dessus de la terre. La caractéristique de cet art, c'est d'être un entretien avec Dieu, poursuivi pendant cinq cents ans en un large style épique. Ses adeptes ne cherchent pas Dieu; Dieu vit en eux, ils ont des visions et leur âme, dans une ardente ferveur, communie en Dieu.

Voilà ce qui distingue nettement l'art vieux-russe de l'art occidental et de son prototype byzantin. Entre ces deux arts il y a la même différence qu'entre le christianisme russe et la religion orthodoxe grecque. Car c'est cette religion officielle qui a introduit en Russie l'art byzantin avec les artistes, les prêtres, les tableaux de sainteté, et les reliques, escorte de la première princesse byzantine fiancée au Tzar. Chez les Russes, dans la religion comme dans l'art, on sent une religiosité profonde ayant des racines populaires et éternellement humaines, une coexistence avec Dieu, une sorte de christianisme inné, tout intérieur. Chez les Byzantins, c'est un dogme plein de pompe, artistement édifié mais creux au fond, un art de cour éblouissant et cérémonieux, tout au service de l'État et de l'Église. Cet art byzantin ne vise qu'au grandiose, au décor et n'agit, somme toute, que sur les sens. Il a fait du Sauveur le Christ «Pantokrator», le Christ maître du monde, et l'idée du salut de l'humanité est devenue chez lui celle de la Toute-Puissance de l'Église.

Ainsi, en art comme en religion, ce que le gigantesque enfant russe a emprunté, autour de l'an mil, à son grandiose voisin et maître byzantin, c'est uniquement le cadre, la forme et les contours. Le caractère intime de l'art vieux-russe, le fond mystico-religieux de son humanité naïve, la source mystérieuse d'où tout cela découle, ont existé de tout temps, et se sont développés en Russie bien avant l'adhésion officielle de la Russie au christianisme.

Déjà auparavant la méditation avait peut-être mûri cette âme russe dans ces steppes nus et infinis du Sud, où l'on ne voit et ne sent que l'unique et puissante ligne de démarcation entre la terre et le ciel, entre ce monde et l'Au-Delà: l'horizon. Ou peut-être s'était-elle mystérieusement développée et épanouie sous les arbres toujours verts, parmi les sveltes sapins des forêts vierges du Nord, brumeuses, sombres et impénétrables. Par bonheur, ce germe clair comme le cristal ne put-être anéanti ni englouti par la vague de byzantinisme qui est venue déferler du dehors. Le byzantinisme a bien pu s'assimiler le corps, non pas l'âme. Aussi l'orthodoxie

grecque et le christianisme russe n'ont-ils pu, à aucune époque, se fondre l'un dans l'autre. C'est ce que nous enseigne l'histoire des sectes religieuses russes, depuis les «Judaïsants» du XVe siècle jusqu'aux Skopzi et Doukobors d'aujourd'hui, qui prolongent jusqu'au seuil du XXe siècle les premiers martyres chrétiens. Nous pouvons nous en rendre compte aussi en étudiant avec soin le développement de la Révolution russe, ce puissant mouvement social et religieux, vraiment russe, qui, lui aussi, a ses martyrs, ses crucifiés et ses saints. Ils ne sont pas sans Dieu, ils sont seulement contre Dieu parce qu'ils le confondent avec l'Église qui a habillé l'Évangile d'un vêtement moderne de coupe occidentale recouvert d'ornements asiatico-byzantins.

La même leçon nous est donnée par l'art vieux-russe, naïf et sans prétention, manifestation ancienne et très pure du caractère populaire russe, copie artistique d'un esprit visionnaire. L'art byzantin c'est l'orthodoxie grecque; l'art vieux-russe, c'est le christianisme russe.

Jusque bien avant dans le XVIIe siècle le peuple russe, ce peuple d'enfants et d'illettrés, qui, malgré les apparences, est peut-être aujourd'hui encore le peuple le plus religieux de l'Europe, a médité sur le sens de l'existence et sur le salut de l'humanité, presque exclusivement au moyen de sa gigantesque «Bible des pauvres d'esprit», peinte dans les innombrables églises et couvents de la Sainte-Russie. On pourrait dire de cette Bible et encore mieux qu'elle est un royaume de Dieu en nous qui aurait été projeté en dehors de nous. Ce sont des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, sans commencement ni fin, qui semblent disparaître complètement dans un autre monde. Ces méditations se sont prolongées pendant la domination tartare qui a duré plus de deux siècles, au-delà de toutes les crises intérieures et extérieures, jusqu'au moment où le peuple russe a pris contact avec l'Europe, jusqu'à l'époque de Pierre le Grand, premier Russe européen, l'Antechrist comme disait le peuple. C'est cet Occidental, le premier révolutionnaire russe par en haut qui, par ses profondes réformes de la fin du XVIIe et du début du XVIIIe siècle, a introduit dans l'immense édifice russe et dans l'âme populaire russe, si naïve au fond, ce dualisme, cette fissure fatale qui a séparé pour longtemps la vieille Russie moscovite de la Russie nouvelle, la Pétersbourgeoise. Il y eut désormais d'une part le peuple, masse bornée, mue par une force mystico-religieuse, d'autre part l'intelligence russe c'est-à-dire un certain nombre d'individus sortis du peuple, quelques personnalités aux idées fortement accusées, douées d'une sensibilité extrême, mais néanmoins très religieuse.

Cette révolution s'accomplit au moment même où, en Europe, la personnalité allait s'affirmer. Pour la Russie cette époque voit naître, en outre, la littérature moderne qui renferme les trésors jusque-là inexploités de l'âme, principalement de l'âme russe, avec ce qu'elle a d'éternel et d'humain à la fois. Cette littérature au fond, ne s'appuie pas sur tel ou tel dogme, elle est uniquement chrétienne.

C'est à ce moment que disparaît l'art populaire, épique et clair, profond et naïf, et sa sœur, l'épopée vieux-russe, avec ses poèmes, ses contes, ses légendes, ses ballades «Bylines». Cette poésie chantée pendant des siècles, trouve son dénouement lyrique dans une description, qui est un symbole inconscient de la lutte de son héros jusqu'alors invincible, le paysan Ilja-Murometz, avec une force étrangère, une force «non d'ici»:

«Et la force croît toujours davantage
et, en luttant, elle s'avance vers les Witjasi (les héros):
Les Witjasi se battirent pendant trois jours,
ils se battirent pendant trois heures,
ils se battirent pendant trois petites minutes.
Cette lutte a épuisé leurs puissantes épaules,
leurs glaives forgés sont émoussés.
Et la «force» croît toujours davantage
et, en luttant, elle s'avance vers les Witjasi.
Alors, les puissants Witjasi eurent peur:
et ils s'enfuirent dans les montagnes pierreuses,
dans les grottes sombres.
Et dès qu'un Witjas veut escalader une montagne,
il est changé en pierre,
et dès qu'un second Witjas s'approche,
il est immédiatement changé en pierre,
et dès qu'un troisième — — — — — —
et ainsi, depuis ce temps,
il n'y a plus de Witjasi dans la Sainte-Russie.»

Depuis cette époque aussi l'épopée populaire vieux-russe, composée, chantée et peinte par le peuple russe lui-même, a été remplacée par l'épopée moderne, par la littérature russe et ses maîtres. Et depuis lors, depuis que la Russie et l'Europe se sont rencontrées à un carrefour, chaque Russe, de l'aveu de Dostojewski, a deux patries: la Russie et l'Europe, celle-ci étant pour lui «le pays des saints miracles en même temps qu'un cher cimetière». —

Au grand «Concile de l'esprit», qui, invisible, siège aujourd'hui en Europe, il y a plus d'un représentant qui, en plus de sa propre patrie en a une seconde, une patrie spirituelle, la Russie. Il s'agit, bien entendu, de cette Russie éternelle dont le plus grand fils, prophète, a pressenti qu'elle «dira peut-être un jour au monde le mot le plus significatif qu'il ait jamais entendu». Cette prophétie ne s'est pas encore réalisée complètement jusqu'à ce jour. Mais la Russie et l'Europe ont l'une sur l'autre, dans l'ordre de l'esprit, une influence réciproque, progressive et continue. Ceci nous prouve assez que les principes représentés par ces deux pays,

principes qui se sont heurtés si brusquement, jaillissent, en dernière analyse, d'une seule et même source de notre âme, située dans une troisième patrie commune.

La Russie a parcouru déjà une partie du chemin. Le «cadavre byzantin», l'autocratie, l'Église, ont, à quelques traces près, disparu de l'âme naïve du géant russe, récemment tiré de sa torpeur. La halte actuelle s'appelle l'Europe. Où son destin conduira-t-il la Russie?

Le buste grandiose du Christ Pantokrator, dans l'église Ste Sophie de Nowgorod, ancienne ville libre de la Hanse germanique, compte parmi les plus anciennes peintures byzantines de la Russie septentrionale, parvenues jusqu'à nous (fin du XI[e] siècle). La fresque (pl. 1) est restaurée en plusieurs endroits. Le visage du Christ est sévère, sombre et grave, théologique et dogmatique. Il regarde du haut de la coupole centrale, comme du trône céleste, et, dans sa main prête à bénir, il tient, comme le prétendaient les anciens habitants de Nowgorod, le destin de la ville. Nous retrouvons ce Christ dans des mosaïques byzantines de la même époque, à Kiew, dans l'Orient grec, ainsi que dans l'Italie méridionale et à St. Marc de Venise. C'est toujours le même maître du monde, l'autocrate morose et sévère. Ces tableaux ne laissent encore rien voir de la profonde transformation psychique qu'il a subie dans les nombreuses reproductions russes, avant de devenir l'homme-Dieu, le Sauveur. Plus tard les Apôtres, St Jean surtout, les Evangélistes et beaucoup de Saints venus de Byzance, eux aussi se sont humanisés de la même façon dans l'art vieux-russe. Toutes ces têtes ont donné naissance peu à peu au type idéal de la peinture sacrée vieux-russe, qui nous renseigne moins sur le visage et l'extérieur du Russe, que sur sa vie intérieure, sur son idéal et sur la détresse de son âme.

On ne saurait, de prime abord, en dire autant de la Vierge dans l'art vieux-russe. Comme dans l'art byzantin, elle représente l'Église, elle est celle qui donne naissance à Jésus. Elle n'est pas la Mère, telle qu'on la voit dans les tableaux de l'Europe occidentale; la «Pieta», la Madone en pleurs, est inconnue de l'art vieux-russe. Ce n'est que rarement et très tard, sans doute sous l'influence italienne, qu'elle cesse d'être aussi divinement inaccessible, que sa raideur canonique et byzantine s'adoucit. La plus ancienne de ces reproductions qui existent en Russie, se trouve à Kiew. C'est (pl. 2) une mosaïque monumentale de près de cinq mètres de haut, où la Vierge, représentée en suppliante, symbolise l'Église chrétienne. Elle est connue dans le peuple sous le nom de «muraille inébranlable», parce que l'inscription suivante annonce son éternité: «Dieu vit en elle, et elle ne s'écroulera jamais». Cette mosaïque est tout en haut, dans l'obscurité de l'abside centrale de la Cathédrale Ste Sophie (construite en 1037), partie la plus ancienne de l'église, dominant de là la pénombre de tout l'édifice. Cette vision qui ébranle l'âme, se répète avec autant d'intensité dans toutes les églises vieux-russes. A Kiew les vieilles mosaïques ont des ors plus brillants, plus éclatants, plus patinés aussi, et présentent quelques détails secondaires qu'on ne trouve pas ailleurs. C'est dans la cathédrale

Uspenskij, jadis cathédrale du couronnement, au Kremlin, à Moscou, que cette image offre le plus d'intensité. L'impression ne résulte pas, comme en Occident, de l'espace exprimant une idée architectonique claire et faisant converger les formes et les lignes dans la seule direction de l'autel. Dans les vieilles églises et cathédrales russes le problème de l'espace, qui est à la base de l'art occidental depuis la Renaissance, est négligé tout comme dans la peinture vieux-russe. Ce mépris se traduit d'une manière peut-être inconsciente par les dimensions étonnamment restreintes de tous ces édifices. L'intérieur n'a jamais été combiné en vue d'une certaine orientation dans l'espace, comme pour les édifices longitudinaux du Moyen-Age en Europe occidentale. L'effort porte avant tout sur la forme de l'édifice, qui doit donner une impression de calme, et aussi sur la forme intérieure, sur le fini minutieux, sur l'harmonie des différentes parties, sur la légèreté et la clarté de la construction. L'espace limité, l'espace en tant que mouvement et âme, semble intéresser assez peu l'art vieux-russe. Et cependant l'impression profonde que l'on ressent à l'intérieur des églises russes, est plutôt dynamique que statique. Il est, en effet, impossible d'y trouver un point d'appui ferme en vue de la concentration et du recueillement. Le point central sous la coupole, avec le Christ qui d'ordinaire y plane, qui pourrait, fournir un point d'arrêt dans l'espace, ne retient pas le regard. Involontairement l'œil se dirige vers l'abside et l'Iconostase, création russe issue de la «Deisis» byzantine (pl. 24, le Christ entre la Vierge en adoration et St Jean). L'Iconostase se compose (pl. 38) d'un mur de plusieurs étages formé de panneaux de bois où sont représentés des Saints. Ce mur s'élève au-dessus des «portes du tzar» (pl. 18) au milieu et devant l'autel qu'il dissimule. Ce n'est qu'aux moments les plus solennels de l'office que ces «portes du tzar» sont ouvertes, comme pour donner accès au ciel, et alors l'autel, à l'intérieur de l'abside, devient visible pour quelques instants. De cette façon la nef, espace limité, domaine du concret et du temporel, est séparée de l'infini, éternel et abstrait. Notre faculté de concentration se partage; l'âme plane entre deux pôles, entre l'idée de Dieu, symbolisée par le rentrant de l'autel, et entre la matière, symbolisée par les flots de lumière qu'épandent sur nous les coupoles et les fenêtres. Ceux-ci sont arrêtés, à leur tour, par la pénombre des nefs latérales, repris ensuite et projetés dans l'espace et sur les murs par les cadres scintillants, par les vases en métal, par les cierges qui vacillent, devant les Saints, faiseurs de miracles, par l'éclat, des fresques et des icones polychromes. On est baigné dans une atmosphère lumineuse et l'impression est avivée encore par l'éclat paisible, par le rythme de toute la statuaire, par les tableaux de Saints aux lignes infinies et harmonieuses. Le tout est une symphonie de formes et de lignes, de lumière et de couleurs et, dans chacun des atomes, dans le moindre élan de cette église russe qui ne connaît pas l'orgue et qui n'a que le chant, c'est un hymne à la gloire de Dieu.

L'art de la Vieille-Russie est sorti presque au même moment de deux centres différents, Kiew au Sud, Nowgorod au Nord. Mais, comme on l'a vu souvent à

diverses époques, la Russie du Nord se montre sur le terrain artistique comme sur le terrain politique et culturel, bien supérieure à la Russie du Sud.

Vers la fin du XIIe siècle on constate au Nord-Est de Moscou, dans la région de Wladimir-Ssusdal qui à ce moment dirige la politique du grand-duché, une grande activité artistique, principalement en architecture. Cette région, avec un sens aigu de la forme et une logique parfaite, travaille pendant près d'un siècle, au développement du style religieux connu en Russie sous le nom de style Wladimir-Ssusdal. Quelques-unes de ces églises ont été conservées jusqu'à ce jour. C'est, avant tout, la petite église Pokrow-na-Nerli, presque complètement épargnée par le temps, qui s'élève, à quelques kilomètres de Wladimir, ancienne résidence prémoscovite, en pleine campagne, loin de tout bruit, seule entre ciel et terre (pl. 8). Elle a été construite en 1168. C'est sans doute la création la plus parfaite de l'architecture vieux-russe qui nous soit parvenue. La cathédrale Demetrius, à Wladimir (pl. 9), de la fin du XIIe siècle, en partie restaurée, est bâtie sur le même plan que l'église Pokrow-na-Nerli: une croix gréco-russe à bras égaux, au centre d'un quadrilatère qui se termine à l'Est par trois absides semi-circulaires. Les façades, elles aussi, sont divisées en trois par des pilastres et des demi-colonnes reliées entre elles, au bord du toit, par des arcs en plein-cintre. Au centre de l'édifice, les arcades en plein-cintre sont surmontées d'un tambour circulaire qui porte une coupole hémisphérique. A l'extérieur de l'édifice, ce qui frappe, c'est l'accentuation de la ligne verticale, révélant un goût prononcé pour l'élancement, l'élégance, la finesse des formes. Ces caractéristiques sont bien loin de se retrouver au même degré dans les autres églises de la même période, par exemple dans celles de Nowgorod.

Cette recherche des lignes à la fois claires et simples, cette prédominance de la ligne verticale, ne sont pas d'ailleurs les seuls traits spécifiques du groupe d'églises de Wladimir-Ssusdal. La caractéristique essentielle de ce style c'est de recouvrir les façades de motifs décoratifs. Depuis la petite église Pokrow-na-Nerli jusqu'à la Cathédrale St. Georges (pl. 10) de Jurjew-Polski, construite en 1234, aujourd'hui écroulée, la décoration des surfaces murales suit une évolution logique et continue. Cette fois, ce ne sont plus des fresques, peintures transportées de l'intérieur à l'extérieur de l'église; ce sont surtout des reliefs variés, ciselés de haut en bas, à même le mur, comme à Jurjew-Polski, «membra disjecta» d'époques et de styles différents, représentant soit des personnages, soit des ornements. Cet ensemble sculptural encore épars est le seul que l'on rencontre dans l'art de la Vieille-Russie. Ici aussi, comme toujours au Moyen-Age, l'art plastique est au service de l'architecture. Mais son rapport avec cette dernière est purement extérieur. Il n'y a pas accord organique, interne avec la surface murale, et les lointaines affinités de style que l'on pourrait trouver à l'Est ou à l'Ouest, ne suffisent pas à expliquer le caractère véritable de ces formes plastiques et leur union étroite avec le mur sous

la forme où nous les voyons *). Aussi le sens véritable de cet art plastique, ainsi que le monde qu'il représente, doivent être recherchés, comme pour la peinture vieux-russe, bien loin de tout ce qui est visible et perceptible aux sens, dans ces régions où tout plonge dans l'âme et l'éternité. C'est le début d'une sculpture russe indépendante, qui a été interrompue d'un façon subite et prématurée par l'invasion tartare de 1238.

A partir de cette invasion tartare, la région de Wladimir-Ssusdal, si florissante aux temps prémoscovites, cette Russie lombarde, comme l'appelle Kondakow, jadis centre de civilisation et d'art de premier ordre, où se rassemblaient déjà selon les vieilles chroniques, au milieu du XIIe siècle, des maîtres très savants, peintres et sculpteurs, déchoit jusqu'à devenir une province sans importance. Ses traditions artistiques — il ne reste malheureusement presque plus rien des peintures — ont pourtant survécu à sa splendeur. En 1479 encore, Aristote Fioraventi, de Bologne, chargé de reconstruire la cathédrale Uspenski, de Moscou, écroulée en maints endroits, est envoyé à Wladimir pour étudier le style de la cathédrale de même nom, qu'il copia par la suite. Au XVe siècle les habitants de Wladimir sont encore désignés, dans les chroniques de Nowgorod, sous le nom de «tailleurs de pierre». L'artiste qui, au XVIIe siècle, a peint les ravissantes fresques de Jaroslawl, venait également de cette région. Il y a peu de temps, il y avait encore dans le gouvernement de Wladimir des colonies et des villages peuplés presque uniquement de sculpteurs sur pierre et sur bois et de peintres d'icones. Ce n'étaient pas simplement des artisans fidèles à une tradition artistique vivace, sensible et perceptible dans toute la Russie encore aujourd'hui, et dont tout l'art populaire russe est imprégné plus que nul autre peut-être de nos jours. Cette tradition artistique, on la retrouve surtout dans les sculptures sur bois, traitées par de simples paysans d'une façon toute primitive. On y sent parfois un je ne sais quoi se rattachant à des possibilités non vécues, irréalisées et pourtant toujours invisiblement présentes, et où nous pouvons voir une sorte de pont aboutissant à l'art d'un Barlach, d'un Archipenko, à plus d'un art plastique de notre époque, à nos propres investigations internes.

La seule région de la Russie, épargnée par l'invasion tartare, est le territoire libre de Nowgorod. Les marais qui l'entourent, l'ont préservé de la domination étrangère. La capitale de cette République, la ville libre de Nowgorod, sur le lac Ilmen, est devenue de ce fait, au milieu du pays désormais enténébré et subjugué, un centre important au point de vue du commerce et de la civilisation, une sorte d'oasis spirituelle. La ville fait partie de la Hanse et entretient des relations avec l'Ouest, elle abrite dans les murs de son Kremlin une colonie germano-prussienne. Ses rapports

*) Jusqu'à présent est art plastique n'a pas encore été étudié en Russie au point de vue du style. Les quelques planches ci-jointes sont empruntées aux documents réunis en vue d'une prochaine publication.

avec Byzance ne sont pas moins actifs; elle en reçoit continuellement des artistes et Byzance inspire souvent sa technique. Vers le milieu du XIVe siècle, et ce n'est sans doute pas un pur hasard, presque au moment où la peinture byzantine jette son dernier éclat et où la Renaissance italienne commence à se manifester, une activité artistique intense se développe dans la lointaine Nowgorod, si arriérée au point de vue de l'art. C'est l'époque aussi où les styles européens du Moyen-Age s'épanouissent avant de se fondre dans des styles modernes. Les chroniques de Nowgorod datant de cette époque, sont pleines de renseignements sur les églises nouvellement construites et sur leurs fresques. On ne cesse de consacrer des icones, sorties des nombreux ateliers de la ville, où des peintres russes collaborent avec leurs maîtres grecs. D'anciennes formes byzantines se transforment en formes indépendantes, qui répondent à la sensibilité de la Russie septentrionale; elles s'imprègnent peu à peu d'un élément psychique et spirituel et s'enveloppent d'un nouveau sentiment universel. Au début du XVe siècle la fusion de ces deux tendances donne naissance à l'école de peinture de Nowgorod, l'«Iconopis nowgorodienne» — peinture d'icones —, qui a dominé complètement l'art russe jusqu'à nos jours, en opposition à la «Ziwopis» — peinture de la nature —, qui, en somme, ne s'est développée en Russie qu'au XVIIIe siècle. On remarque un développement analogue dans l'école plus petite de Pskow et dans d'autres écoles de la Russie septentrionale, plus récentes et influencées par Nowgorod. C'est l'avènement d'une autre peinture russe, de la peinture vieux-russe.

Pour comprendre cette résurrection, qui se spiritualise sur le sol de Nowgorod, de la peinture byzantine agonisante, nous pouvons trouver des indications dans deux directions différentes. D'une part dans un contact étroit avec la conception du monde, familière au reste de l'Europe médiévale. Les relations commerciales actives avec les Allemands ont apporté cette conception à Nowgorod, sans que les Allemands échappent eux-mêmes à l'influence novgorodienne. Comment expliquer sans cela que, dans l'école allemande de peinture de Soest, et nulle part ailleurs, les lignes soient dessinées, les vêtements rendus d'une manière toute byzantine, très voisine de celle de Nowgorod? Des procédés de ce genre n'ont guère pu parvenir à Soest que par l'intermédiaire de la ville hanséatique de Lübeck, où existait une corporation de marchands de Nowgorod. Au surplus les fameuses portes de bronze de «Korssun», en réalité de Magdebourg, aujourd'hui à l'entrée latérale de la cathédrale Ste Sophie, ouvrage en fonte romano-germanique du XIIe siècle, analogue aux portes de Hildesheim et d'Augsbourg, prouvent d'une façon concrète que des œuvres d'art allemandes ont été introduites à Nowgorod. Toutefois les œuvres d'art importées d'Allemagne n'apparaissent que ça et là dans le territoire de Nowgorod; on ne constate pas qu'elles aient exercé une influence quelconque, ni sur la forme, ni sur le style. Aussi sommes-nous amenés à conclure que la seconde tendance, où il nous faut chercher la solution du problème posé par la peinture de Nowgorod, est de beaucoup la plus importante.

Cette tendance très caractéristique a sa source à Nowgorod même, la plus ancienne des républiques russes; elle nous permet non seulement de comprendre plus facilement le caractère intime, les voies et buts de la peinture d'icones de Nowgorod, mais encore de nous familiariser avec l'âme russe en général.

Nous voulons parler de la célèbre «Wolniza» de Nowgorod, la plus haute conception de la liberté temporelle et spirituelle, glorifiée et chantée dans les «Bylines» et les poèmes, consciencieusement décrite par des contemporains allemands. Cette conception de la liberté anime le «grand Seigneur» de Nowgorod, «frère aîné» et prototype des autres républiques de la Russie du Nord, Pskow et Wjatka. Nowgorod est un état constitutionnel avec des privilèges garantis par traité. Suivant les traités la ville se donne un prince; mais le prince n'est que «Seigneur» et peut-être «renvoyé» à tout moment, ce qui arrive très souvent, car ses pouvoirs sont fortement restreints par le «Possadnik» ou chancelier. Dans un tel état la lutte entre les partis est très vive; les problèmes politiques, envisagés de façons différentes, entre autres la liberté politique des femmes, viennent constamment en discussion. Dans «Nowgorod la Libre» il y a sans cesse des soulèvements populaires, des séditions, des discussions publiques. La célèbre «Wjetsche» de Nowgorod, énorme cloche, convoque de sa voix puissante la bourgeoisie inquiète et toujours troublée par des factions, à des réunions publiques soit sur la place du Prince Jaroslaw soit devant Ste Sophie. Et cette «Wjetsche», la réunion populaire (car la cloche n'est qu'un symbole), est au fond le seul et véritable gouvernement de la République. A Nowgorod pourtant, on ne fait pas de la politique pour la politique; la politique n'est ni une question de puissance ni une science, comme dans l'Europe occidentale; ce n'est pas non plus une affaire purement profane, pas plus que la «liberté de Nowgorod» ne doit être comprise à un point de vue purement politique. A Nowgorod comme dans la Russie, aujourd'hui invisible, la politique est une sorte de religion: contraste de plus avec l'Europe où, comme dit Mérejkowski, la religion est depuis longtemps politique. La liberté à Nowgorod juxtapose l'idée d'indépendance personnelle et l'idée d'indépendance religieuse. Cette synthèse crée un rapport tout particulier entre le peuple de Nowgorod, la bourgeoisie franche, et le clergé, ce dernier non pas russe ni encore moins panrusse, mais uniquement nowgorodien. L'archevêque, par exemple, est le premier, le plus haut personnage de l'État. Il est pris dans le clergé indigène, mais, comme le Seigneur, le Possadnik et tous les autres fonctionnaires de la République, il est élu publiquement par la «Wjetsche» et intronisé sans l'investiture de son supérieur, le métropolite grec de Constantinople. Dans tous les actes qui nous sont parvenus, le nom de l'archevêque figure le premier, avant tout autre. Ses revenus, cependant, ne vont pas à l'Église, mais à l'État. Et le clergé tout entier collabore activement à toutes les affaires publiques profanes, de même que le peuple se mêle des affaires du clergé. L'Église et l'État agissent sans cesse l'un sur l'autre, se confondant à un tel point qu'on ne peut distinguer

les limites de chacun. Mais tous les deux sont au service d'un tiers qui est le peuple de Nowgorod. Et la réciproque n'est pas vraie. Ce qui domine tout, c'est la liberté de Nowgorod, liberté vraiment russe. C'est l'état futur russe tel que nous le rêvons aujourd'hui et qui a existé dans un passé lointain. Cet idéal, à le bien considérer, cet aujourd'hui encore l'idéal vivant, indestructible, du peuple russe. Il a reculé à la fin du XVe siècle devant l'idée de l'état central, éclose entre temps à Moscou, et d'ailleurs héritée de Byzance. Il y eut, du reste, des combats acharnés et désespérés livrés jusqu'à «la mort pour Nowgorod et Ste Sophie, pour la liberté et Dieu», sous la conduite d'une femme de la bourgeoisie, dernière personnification de l'esprit nowgorodien, Marfa Possadnitza, mère de deux fils déjà grands.

Les icones de Nowgorod traduisent d'une façon concrète la situation que nous venons de décrire; elles en sont l'expression claire et nette. Le rapport entre le monde divin et le monde humain y apparaît comme un nouveau rapport entre l'esprit et la matière, un printemps de l'«Éthos» russe, du christianisme russe. Les peintures murales et les panneaux de cette époque, assez peu nombreux d'ailleurs, qui nous sont parvenus, — les icones de la Vieille-Russie sont en général peintes sur bois — nous le représentent nettement. Certes, on voit naître encore bien des œuvres qui portent le cachet du byzantinisme, du tableau religieux: les peintres grecs n'étaient pas rares alors dans l'école de peinture de Nowgorod. Mais si nous jetons un coup d'œil sur les premières productions byzantines, parvenues en Russie, sur les plus anciennes, rigides, vides de sens, purement décoratives (pl. 1 à 5), la comparaison avec les icones nowgorodiennes qui en dérivent, elles, pleines de vie et d'âme, apothéoses du divin, paisibles et pures, peintures d'une ferveur ardente allant du XIVe au XVIe siècle (pl. 17 à 41), la comparaison nous indique suffisamment la différence considérable qui existe des unes aux autres.

L'art de Nowgorod n'est pas un art inspiré et entretenu par l'État et l'Église seuls, ne tendant qu'à éblouir, n'existant qu'en vue du culte et ne faisant sur le spectateur qu'une impression purement extérieure. C'est un art ressenti par le peuple tout entier qui y reconnaît son idéal suprême, maintenu par lui et portant en lui la marque de l'âme populaire. Entre le ciel et la terre cet art ne connaît que le droit personnel de l'homme, que le salut individuel, le sentiment d'être en Dieu. La conséquence toute naturelle, c'est l'éveil dans l'«Iconopis» vieux-russe, l'Iconopis de Nowgorod, de la personnalité russe; c'est en elle que sommeille le portrait russe (pl. 7 et 27). En même temps apparaissent çà et là les noms de quelques-uns des hommes qui ont créé cet art. Leurs œuvres, ressenties avec ferveur par tous ceux qui les entourent, éveillent une floraison de légendes et de traditions. Les vieilles chroniques ont conservé soigneusement pendant des siècles les noms d'André Rubljow, de Maître Denys et d'autres. C'est surtout à partir de l'époque de Rubljow que la tendance religieuse et spirituelle, la tendance véritable de la peinture de la Vieille-Russie, apparaît dans toute sa puissance primitive, dans toute sa grandeur

intérieure. Jusqu'à cet artiste, il fallait découvrir cette tendance par tâtonnements, en essayant de pénétrer les formes représentées.

André Rubljow (1370—1430) est sans doute un élève de Théophane le Grec, philosophe venu de Byzance, qui a travaillé en 1399 dans la cathédrale des Archanges, à Moscou. Rubljow, sorti de l'école de Nowgorod, a créé ses œuvres qui sont comme auréolées d'une douce légende, surtout dans les églises de Moscou et dans la cathédrale de l'Assomption à Wladimir. Ses peintures murales, de même que ses icones, dont les chroniques parlent comme de véritables merveilles célestes, sont en partie perdues, en partie recouvertes de couches de peinture. Une seule œuvre authentique de Rubljow, que le temps et les mains étrangères ont épargnée, nous a été conservée. C'est la «Sainte-Trinité» que l'on voit au couvent Troiza-Serge, près de Moscou (pl. 22). En réalité, c'est une vision plutôt qu'un tableau. Tout y est simple, clair, harmonieux comme une source céleste. Dans le rythme mélodieux des lignes qui se dispersent et se confondent on croirait entendre le rythme surnaturel d'une musique céleste. On n'a pas besoin de connaître les autres œuvres de l'artiste qui a fait la «Sainte-Trinité» pour pressentir, même sans le témoignage des contemporains, que Rubljow est la synthèse et la gloire suprême de la peinture vieux-russe. La peinture byzantine n'a pas de Rubljow. L'art occidental lui-même ne connaît guère de maître comparable à Rubljow, bien qu'on ait essayé de le rapprocher de son contemporain Fra Angelico. Leur vie extérieure — tous deux étaient moines, tous deux ont été béatifiés après leur mort — ainsi que l'aspect céleste de leurs personnages, ont poussé à cette comparaison. En un certain sens cependant Rubljow est supérieur à Fra Angelico qui s'est contenté de célébrer un office personnel et privé. En Rubljow vibre et chante tout le peuple, tout le christianisme russe.

Quels sont donc au juste les éléments qui confèrent un caractère si profondément transcendant et abstrait à cette peinture gauche au fond, mais que l'on ne saurait cependant qualifier de primitive, parce qu'elle n'a pas eu de débuts et qu'elle sacrifie volontairement la forme? C'est une question qu'on ne peut naturellement épuiser dans le cadre de cette courte introduction.

La peinture d'icones nowgorodienne, dont dérive en grande partie, vers la fin du XIVe siècle, la peinture murale, est une certaine combinaison de formes, de lignes et de couleurs exprimées sur des surfaces, combinaison qui a ses lois propres. Comme dans la peinture byzantine dont elle est issue, et comme dans la peinture occidentale au Moyen-Age, les problèmes de l'espace et des trois dimensions n'y sont traités qu'accessoirement. La peinture vieux-russe, tout comme la peinture gothique, néglige à peu près complètement la profondeur; pas plus qu'elle, elle n'aspire à animer ses créations, à les extérioriser. Elle se tient, ainsi, en quelque sorte à mi-chemin entre la peinture d'Orient, toute en surface, et la peinture occidentale postérieure à la Renaissance, toute en profondeur. La peinture de la Vieille-Russie se préoccupe plus de la forme que du sujet. Ses personnages ne sont pas agités par des émotions

profondes, comme dans l'art gothique. En exprimant un thème religieux l'artiste russe n'essaie point de traduire des mouvements de l'âme, ni, comme dans le Quattrocento et dans les peintures allemande ou flamande du Moyen-Age, de représenter des détails, de faire de la littérature. Les personnages conservent leur raideur, leur immobilité byzantine, leur aspect inanimé; l'émotion personnelle n'intervient pas pour changer leur manière d'être.

Voilà, sans doute, la raison pour laquelle la peinture vieux-russe, bien au-delà du Moyen-Age et avec plus d'obstination qu'ailleurs, décore ses fonds de motifs d'architecture, de paysages, d'arbres et de roches purement imaginaires, comme il n'en existe pas en ce monde, et pourquoi elle continue à traiter les fonds d'une manière subordonnée et conforme à la tradition.

Ce qui caractérise aussi la peinture de la Vieille-Russie, ç'est que l'œil et le goût sont particuliérement affinés par la répétition fréquente du même motif et, par suite, par le perfectionnement des moyens techniques; par là elle se rapproche davantage de l'art oriental que de l'art de l'occident. Mais ce qui frappe le plus dans cette peinture, c'est qu'elle aspire à l'expression totale, c'est qu'elle veut avoir son langage propre, qu'elle veut rendre la ligne d'une façon toute personnelle. Dans la peinture vieux-russe la ligne n'est pas la même que dans l'art gothique. On ne peut la comparer qu'à la ligne immense, s'étendant à l'infini, du paysage et de la plaine russes, de même qu'on pourrait peut-être comparer la ligne gothique aux contours montueux, dentelés et accidentés des paysages du Nord-Ouest de l'Europe. La conséquence c'est que l'effet de silhouette, en architecture aussi bien qu'en peinture, est fortement accentué. L'habileté de la peinture nowgorodienne à disposer ses personnages dans un espace déterminé, à fixer le rapport qui doit exister entre la silhouette et l'espace vide, n'a pas encore été atteinte (pl. 28 et 33). En même temps, la peinture vieux-russe ne présente pas moins de supériorité pour la composition, pour la spiritualisation de la matière, pour la construction monumentale des personnages, groupés et disposés soigneusement à côté, en face, au-dessus les uns des autres. Elle s'avère également supérieure dans le groupement géométrique de l'ensemble, dans l'égalité du rhythme, dans l'harmonie de la force enchaînée: la dynamique dans la statique (pl. 19, 25, 31, 34). Par cette valeur propre, par l'expression, surtout par le parallélisme des lignes (pl. 26, 27), par sa propension à représenter le triangle mystique, par son rhythme musical (il a été question en Russie, ces derniers temps, d'un schéma graphique d'où la peinture d'icones aurait tiré les lois artistiques de la forme), par toutes ces propriétés cette peinture nous apparaît comme l'intermédiaire russe entre l'art antique et les aspirations d'un Hodler, voire parfois d'un Cézanne. Ainsi la ligne et la forme ont pour but d'exprimer la pensée, le coloris vient s'y ajouter.

Le coloris, c'est la musique vivante, vibrante des icones de la Vieille-Russie, de même que la forme c'est le corps de ces icones. C'est là que l'artiste manifeste sa

personnalité, fait œuvre individuelle, s'exprimant le plus souvent par l'éclat et la gaieté des couleurs qu'il peut choisir librement, tandis que, pour la forme, il est lié par certaines traditions et restrictions. Son credo artistique, l'intimité de son âme, vit dans la couleur pure, non mélangée à d'autres, dans les tons pleins et nourris, dans l'art avec lequel il étale et juxtapose ses couleurs en les opposant les unes aux autres. L'artiste ne cherche pas à passer d'une couleur à l'autre, à établir une harmonie entre les couleurs, il ne cherche pas l'effet de la couleur isolée: tous ces procédés sont inconnus à la peinture vieux-russe. L'âme de l'artiste se révèle dans l'emploi tout arbitraire des nuances, qui découlent cependant d'une nécessité interne, de ce que Goethe appelle la «musique en soi», et qui est à la fois moderne et jeune-russe. (On pense de nouveau à Kandinsky et à la «peinture» telle qu'il l'envisage.) —

Ainsi la vue d'ensemble de la peinture vieux-russe nous permet de comprendre le respect et l'admiration générale que cet art oriental est parvenu à inspirer en Europe occidentale, par un détour étrange et insoupçonné. Il faut s'être laissé imprégner par cette intensité des couleurs qui étonne, par cette composition qui met en valeur les lignes, comme le montrent les tableaux de l'école de Nowgorod, groupés à St Pétersbourg ou dans la collection Ostrouchow à Moscou, abstraction faite, naturellement, des peintures d'églises. Nous comprenons alors le charme particulier du Greco, qui, pour une bonne part, a sa source dans ses rapports avec l'Église orthodoxe*).

La conséquence logique de toutes ces particularités, la synthèse artistique de la peinture nowgorodienne, c'est la composition monumentale, grandiose et solennelle, d'une piété fervente que l'on appelle l'Iconostase russe (pl. 38) dont nous avons déjà parlé. Elle dérive de la «Deisis byzantine» (pl. 24), complétée par les Evangélistes, les «portes du tzar» (pl. 18), les prophètes avec les tables de la Loi, les patriarches, les Saints indigènes, les guerriers sacrés et les martyrs, entourés d'une nombreuse assistance et flanqués par des anges. Ces anges, véritables figures célestes, qui sont peut-être le symbole de l'envolée spirituelle, forment à eux seuls tout un chapitre de la peinture vieux-russe, où s'est conservée, dans toute sa pureté, la beauté de formes et de lignes des anges des premiers âges. Les anges trouvent leur place lorsqu'il s'agit d'achever l'œuvre, de l'encadrer, de souligner un motif. Et l'impression que produit sur les vieilles icones leur silhouette si expressive, aux ailes fréquement relevées en l'air, tendues ou se joignant, ne peut se comparer qu'aux notes élevées qui s'élèvent soudain dans la mélodie populaire russe et qui font penser à un bond subit, à un saut dans l'espace.

Les personnages de l'Iconostase sont faits pour être vus de loin; les détails sont sacrifiés. L'impression produite résulte de la concision des lignes, des silhouettes et des surfaces, du chatoiement sans pareil des couleurs aussi, foyer de lumière

---

*) J. Strzygowsky: St. Pétersbourg, Museé Alexandre III. Revue byzantine 1914.

qui reste dans la mémoire et qui s'imprègne dans l'âme. «Ces figures jusque dans leurs contours et leurs plans, sont transposées avec une extrême puissance dans cette abstraction grandiose, dans cette clarté symbolique, dans cette plénitude et cette harmonie qui étaient l'idéal gothique de la personnification du divin. Elles se détachent dans la pénombre comme des hôtes célestes, venus de contrées très lointaines qui ne sont, «rien autre» que des messagers du temps et de l'espace infinis, miracle de l'extase spirituelle, supramatérielle, exprimé par la situation des personnages dans l'espace réel, illimité, par la lumière qui emplit et pénètre cet espace.»*) Ces mots de Dvořak essaient de traduire l'impression que produisent, dans une cathédrale gothique, les verrières du Moyen-Age. Ils s'appliquent sans restriction et peut-être plus fortement encore à l'impression que l'on éprouve dans une vieille cathédrale russe devant les personnages de l'Iconostase. L'Iconostase sur bois, c'est le vitrail gothique d'un pays du Nord. La peinture religieuse de Nowgorod, c'est une sorte de peinture gothique russe, c'est l'art gothique russe.

On ne comprend vraiment cet art vieux-russe, on ne comprend vraiment le sens profond et la technique de ces peintures, de ces sculptures, de ces édifices pleins de foi, on n'est vraiment empoigné par cet art vieux-russe que si on connaît le paysage russe, cette plaine, cette «Campagne» du Nord et que si on en a été ému. Il faut, un soir d'été ou d'hiver d'une clarté transparente, s'être trouvé en pleine campagne, dans les derniers rayons du couchant, quand le ciel s'empourpre et se colore de rubis et d'opale, baigné de lumière et de rayons; il faut avoir vu alors au loin devant soi, la féerie architecturale des groupes d'églises, des clochetons et des sveltes coupoles dorées. Les objets réels se détachent de plus en plus nettement sur l'horizon avec leurs lignes et leurs contours. Leur netteté, leur clarté et leur intensité deviennent telles alors qu'ils apparaissent presque irréels et qu'ils semblent se trouver dans le ciel même. Les premières lumières brillent à l'horizon, la vie semble engourdie, mais l'air est plein de mouvement. Le monde que nous habitons et l'au-delà se confondent dans le crépuscule; leurs limites respectives s'effacent. On croirait entendre une musique lointaine, un chœur de voix angéliques, on écoute en retenant son souffle. On s'agenouille de toute son âme et on est touché par un miracle saisissant: le miracle de l'homme, de la nature, le miracle de Dieu. Mais on ressent aussi le miracle artistique: on arrache alors à l'espace infini, illimité, éternel, le mystère de la vieille église russe campée dans l'espace limité.

L'art de la Vieille-Russie c'est l'art gothique russe. L'art gothique septentrional est une victoire, c'est la suprématie de l'esprit sur la matière. Sa conception du monde part d'une synthèse. Le dogme chrétien, la philosophie grecque, la scolastique et la spéculation médiévales, la science du monde et des choses, la volonté de puissance, tels sont les éléments de cette synthèse, édifice artistique et complexe à la fois.

*) Max Dvořak: L'idéalisme et le naturalisme dans la sculpture et la peinture gothiques. Munich et Berlin 1918.

La manifestation le plus parfaite de cet art est la cathédrale gothique. Dans l'art gothique russe il n'y a pas subordination, mais coordination, harmonie, équilibre de l'âme et de la matière. La source de cet art n'est pas le dogme ni la science du divin, c'est Dieu lui-même, c'est le royaume de Dieu en nous et sur terre. (La Russie d'âme simple et claire, nullement philosophe, n'a jamais eu de philosophe au sens occidental du mot; le seul à qui l'on donne ce nom, Spolowjow, est un mystique religieux.) L'«homme russe» personnifie l'art gothique russe, son idéal de liberté se manifeste dans l'architecture, dans les icones vieux-russes.

Dans l'ancienne peinture russe de Rubljow l'âme s'évade vers les régions les plus hautes, c'est son essor suprême et le plus hardi vers le ciel. A la fin du XVe siècle déjà, après la délivrance du joug tartare et la conquête de la République de Nowgorod par le tzar Iwan III, «rassembleur de toutes les terres russes», la lente décadence de la peinture nowgorodienne commence. C'est l'époque où s'écroule l'empire byzantin et où naît l'idée d'un état autocratique et théocratique. Avec cette idée l'épouse du tzar Iwan III, la dernière princesse byzantine Sophie Paléologue, héritière directe de l'empire byzantin et de sa grandeur déchue, a ouvert les voies à l'invasion byzantine à Moscou. La première princesse byzantine venue en Russie a apporté l'idée du christianisme, la dernière l'idée du papisme grec. Une vague puissante et irrésistible de byzantinisme déferle alors sur l'âme populaire russe, jusqu'ici libre, sur sa profonde religiosité, sur sa pure éthique chrétienne. Elle a l'air de tout submerger. Mais, dans sa faiblesse sénile, elle est bien plus incapable encore que la première, cinq cents ans auparavant, de balayer complètement l'âme russe qui, entre temps, s'est enracinée et qui a mûri. L'inondation est toute superficielle.

Et ces évènements se réflètent à nouveau dans l'art. Tous les mouvements ondulatoires, l'influence du temps sur les évènements et l'influence inverse, non moins que la domination séculaire asiatico-mongole, se font sentir dès à présent dans la peinture des icones.

Après la destruction de Nowgorod cette peinture se transporte à Moscou. Le maître Denys que les vieilles chroniques citent avec respect à côté de Rubljow, nous conduit au XVIe siècle. Ses fresques du couvent de Therapontes dans le gouvernement de Nowgorod, sont la dernière manifestation, déjà moins pure, d'un style dont nous avons déjà indiqué les éléments. Le maître a voulu produire une impression monumentale, une forte impression décorative; mais son style a quelque chose de maniéré, on y sent l'influence très nette des maîtres de la Renaissance italienne dont les thèmes ont pénétré en Russie sans doute avec le grand afflux d'architectes et d'artistes italiens, provoqué par la tzarine élevée à Rome. Une nouvelle époque commence, où l'empire russe des tzars s'édifie vraiment, la période moscovite de l'histoire russe. En art, cette période débute par une fièvre de construction. Les architectes, immigrés aussi bien qu'indigènes, combinent plus ou moins heureusement les anciennes traditions de l'architecture de Wladimir-Ssusdal

avec les acquisitions de la Renaissance, avec des résidus mongolo-tartares et avec des formes empruntées aux constructions en bois. Vers le milieu du XVIe siècle un nouveau type moscovite apparaît, l'église à arêtes vives, à coupole en forme de tente, richement ornée, se dressant dans les airs comme un sapin svelte et élancé. C'est, en quelque sorte, une transposition russe de la cathédrale gothique. Sous Iwan III le Cruel, Moscou atteint l'apogée de sa puissance. La cathédrale St Basile est construite entre 1555 et 1560 par deux architectes indigènes en souvenir de la prise de Kazan. En dehors de Moscou, les gouvernements limitrophes au Nord, ceux de Yaroslawl et Rostow entre autres, commencent à vivre de leur vie propre; il s'y forme, en architecture, des styles quelque peu différents, qui sont importés ensuite dans la métropole. Au commencement du XVIIe siècle l'Ukraine est incorporée à l'empire moscovite des tzars et, à travers cette région, l'influence occidentale pénètre dans l'art moscovite par la Pologne. La construction du Kremlin avec ses églises, ses palais, ses murs et ses tours, commencée sous Iwan III, se termine vers la fin du siècle. Et l'«art baroque moscovite», assemblage bizarre des nombreux styles qui s'y rejoignent en se chevauchant, éblouissant et chatoyant, quelque peu agité mais qui séduit et qui produit un effet grandiose par son ensemble et par son exotisme, est prêt; c'est la «troisième Rome». La noble quiétude, cette vie intérieure des cathédrales du style de Wladimir-Ssusdal, a disparu pour toujours. L'idée de Dieu s'est effacée devant l'État national russe et devant son soutien, l'Église.

L'icone subit les mêmes vicissitudes que l'architecture vieux-russe. Son caractère intime s'affaiblit au fur et à mesure que l'idée moscovite de l'État s'affermit. Le sublime, la piété ardente exprimés dans la peinture de Nowgorod, reculent peu à peu à Moscou. La littérature religieuse, encouragée par le clergé, l'Apocalypse, mais aussi la vie, l'éveil du sentiment national, les tendances profanes importées d'Occident, envahissent de plus en plus la peinture. Elle renoncera graduellement à représenter le temps et l'espace comme infinis. Le paysage va servir à orner les fonds. De plus en plus souvent apparaissent, à l'arrière plan, des églises moscovites bien russes avec leurs coupoles bulbeuses et leurs «Kokoschniki», ogives et demi-ogives superposées. La composition rhythmique se désagrège lentement, le caractère solennel s'estompe (pl. 39, 41). Les formes autrefois sveltes et élancées ont quelque chose de ramassé. Les vêtements drapés perdent de leur rigidité, l'harmonie des lignes et des contours se relâche, et le nu, jusqu'alors inconnu, commence à apparaître dans la peinture religieuse au XVIIe siècle (pl. 42). Cette peinture devient de plus en plus profane. L'Église qui ne saurait supporter plus longtemps ces innovations, entre en lutte contre elles vers le milieu du siècle. Il se produit alors une sorte de mouvement iconoclaste, et le pope Awwakum tonne dans ses sermons contre le caractère «charnel» des nouvelles icones, qui «précipite dans les bas-fonds un art fait pour planer sur les hauteurs». Une sorte de censure ecclésiastique vient frapper

la peinture; elle en reçoit un caractère nouveau, un cachet ascétique (pl. 43, 44). Le libre sol de Nowgorod où elle a prospéré jusqu'alors, lui est ravi, et elle se perd dans l'obscurité de la nouvelle «École moscovite».

Ainsi se termine l'expérience que l'Église moscovite d'État avait entreprise avec la peinture d'icones. Dans «l'école de Strogonow», qui tire son nom de cette famille de Nowgorod dont presque tous les tableaux portent la signature, les traditions de la peinture vieux-russe se maintiennent encore quelque temps, surtout pour la forme et le coloris. Vers la fin du XVII[e] siècle la peinture russe, qui n'a plus qu'une apparence de vie, qui est sans âme, réduite au dessin et au coloris, dégénère en une miniature qui n'est plus qu'un art industriel, d'ailleurs parfait. En même temps disparaissent pour toujours les derniers vestiges de la vieille peinture nowgorodienne d'icones.

La peinture murale cependant ne meurt pas au même moment. Cette peinture, complètement négligée et qui avait humblement poursuivi jusqu'ici sa route, à la suite et dans l'ombre des icones, se voit insuffler une vie nouvelle, grâce aux nombreuses constructions de cette époque. Des séries de fresques nouvelles recouvrent les églises de Moscou, les anciennes comme les nouvelles. Elles portent, pour la plupart, le cachet de leur époque. Mais dans la paisible région au Nord de Moscou, si loin du néo-byzantinisme moscovite, dans cette contrée où les liens qui rattachent l'homme russe à «sa mère russe, la terre» ne se sont point relâchés, les vieilles traditions artistiques demeurent très vivaces au moins en profondeur. Là, la sévérité, la vigilance de l'Église ne réussissent pas à assombrir l'esprit populaire joyeux, pétillant, naïvement dionysiaque, tourné tout entier vers la gaieté. En même temps, on y construit beaucoup, comme nous l'avons dit, surtout à Yaroslawl et dans les environs. C'est dans les églises de ce gouvernement que prend naissance, vers la fin du XVII[e] siècle, une nouvelle peinture religieuse, très particulière. Elle présente encore des ressemblances avec la peinture fervente qui l'avait précédée. Mais justement parce que cette dernière s'était longtemps repliée sur elle-même en gardant un silence solennel, la nouvelle fresque, elle, a beaucoup à nous dire. Elle parle de l'Ancien et du Nouveau Testament, de l'Apocalypse, des légendes des Saints; avant tout, elle exprime le milieu où elle s'est développée, la vie diverse et multiple qu'on y mène. Et elle raconte tout cela avec tant de détails, avec tant d'ardeur et d'application, qu'elle devient bavarde et aussi imagée que la peinture murale italienne du Quattrocento. Comme cette dernière elle ne tarde pas à perdre son caractère grandiose; le mur se divise en compartiments de plus en plus petits, les registres deviennent de plus en plus étroits et nombreux. Les artistes qui ont créé ce genre, — à dire vrai le peuple entier de la Russie septentrionale, il s'agit ici, en effet, d'une nouvelle sorte d'art populaire, — ont une imagination, une fertilité d'invention inépuisables. Ce sont des rêves merveilleux, des contes magnifiques qui nous sont rapportés (pl. 46—48); ils parsèment la Russie septentrionale sur des centaines de kilomètres. On voit à la même époque, éclore dans ces

mêmes régions, au sein des sombres forêts de sapins d'un gris vénérable, des rêves du même genre. Ces rêves sont toujours très riches en nuances, aussi riches que les rêves exprimés en peinture. Ils se développent et se transmettent de bouche en bouche. Eux aussi nous ont été conservés.

L'art vieux-russe touche à sa fin, en même temps que la vieille Russie elle-même, que Pierre le Grand achemine vers une Russie nouvelle, vers une Russie européenne. Son sentiment idéal de la forme subsistera cependant, survivance tenace de l'art antique et qui a ses racines profondes dans le caractère même du peuple russe. En même temps l'architecture, partie intégrante de cet art, va s'éveiller à une vie nouvelle à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle. C'est la période de l'architecture classique qui se manifeste en Russie avec une puissance irrésistible et une fécondité qui n'ont presque jamais été dépassées en Europe. Le style qu'on appelle style Alexandre I, peut-être le plus russe depuis la Renaissance de tous les styles russes, atteint son apogée dans la «Renaissance Pétersbourgeoise» et il se développe dans toute la Russie jusqu'à devenir un véritable style national.

L'ancienne «Iconopis» est remplacée par la nouvelle «Zivopis», peinture de la nature, et, en première ligne, par le superbe portrait russe, image de l'âme elle-même. Mais la nouvelle peinture russe ne se développe pas, parce qu'elle n'a pas ses racines dans la terre natale. C'est comme si elle n'avait pas été élevée au foyer, comme si elle était une invitée dans un monde étranger, avec une âme d'emprunt.

L'ancienne âme russe, la véritable, toujours vivante, se sent attirée maintenant vers la nouvelle littérature russe, tout d'abord vers les poètes lyriques comme Pouchkine et Lermontow et même Gribojedow. Puis vers les «âmes mortes» de Gogol, ressuscitées, vers les poètes épiques à tendance mystico-religieuse comme Dostojewski et Tolstoï. Mérejkowski et Gorki font également partie de ce groupe. Voilà un portrait unique, grandiose et saisissant de l'âme russe. Et le fond semblable à une icone, le paysage intérieur qui sert d'arrière-plan à l'image du divin, Dostojewski l'a peint avec ses dons de voyant, dans ses «Démons». En effet, peindre, et écrire sont synonymes en russe. Lisaweta, la paralytique folle, raconte à l'ancien nihiliste Schatow sa vie au couvent: «Je crois, dis-je, que Dieu et la nature, que tout est un . . . . . . La Ste Vierge, c'est la grande espérance; en elle réside la foi de l'éternel genre humain. La Ste Vierge, c'est notre grand'mère, notre terre féconde et, en vérité, je te le dis, il y a en elle une grande joie pour les hommes. Et chaque souffrance, chaque larme versée ici-bas est une joie pour nous. Et si tu abreuves de tes larmes, aussi profondément que tu peux y enfoncer la main, la terre sombre qui est à tes pieds, en vérité, à ce moment tout deviendra joie pour toi. Alors toute l'angoisse de ton âme aura disparu à jamais, avant même que tu y aies pensé. Et je te le dis, Schatouschka, il n'y a rien de mauvais dans ces larmes, et si même tu n'éprouves pas de souffrances, ces larmes, tu les verseras de joie. C'est ainsi, les pleurs coulent d'eux-mêmes. Quelquefois j'allais au bord du lac: d'un

côté se dressait notre couvent, de l'autre notre montagne pointue. Et je gravis cette montagne, je tourne mon visage vers l'Est, je tombe à genoux et je pleure, et j'ignore combien de temps je pleure, et puis, j'ai tout oublié et je ne sais plus rien. Ensuite je me lève et m'en retourne et le soleil se couche, si grand, si puissant, si beau. Aimes-tu diriger tes regards vers le soleil, Schatouschka? Ce spectacle est beau, mais aussi bien triste... Et je me tourne de nouveau vers l'Orient, et l'ombre de notre montagne se profile sur le lac, mince et longue comme l'aiguille d'un cadran, longue d'une verste et plus, jusqu'à l'île qui émerge du lac. Et l'ombre partage cette île pierreuse, comme elle est justement, en deux moitiés exactes. Et au moment même où l'ombre la divise ainsi, le soleil se couche tout-à-fait; tout s'éteint soudain et l'obscurité règne. Et alors l'âme recommence à être en proie à l'angoisse...».

Planches.

1. Le Christ Pantocrator (maître du monde). Ste Sophie de Nowgorod (milieu du XIe siècle).
2. La Ste Vierge en suppliante (1037). Mosaïque dans la Cathédrale Ste Sophie à Kiew.
3. L'Annonciation (1037). Mosaïque dans la Cathédrale Ste Sophie à Kiew.
4. Pères de l'Église (en partie restaurée, 1037). Mosaïque dans la Cathédrale Ste Sophie à Kiew.
5. Un père de l'Église (milieu du XIe siècle, restauré). Fresque dans la Cathédrale Ste Sophie à Kiew.
6. St Lazare (1199). Fresque de l'église Spass-Nereditza près Nowgorod.
7. Le grand-duc Yaroslaw (1199). Fresque de l'Église Spass-Nereditza près Nowgorod.
8. Pokrow-na-Nerli. Église de l'Intercession de la Vierge, sur les bords de la Nerlja près Wladimir (1165).
9. Cathédrale Demétrius à Wladimir (vers 1194).
10. Cathédrale St Georges à Jurjew-Polski (1234).
11. Saint, un rouleau à la main. (Fragment, cathédrale St Georges à Jurjew-Polski).
12. Fragments. Cathédrale St Georges à Jurjew-Polski).
13. Guerrier sacré. Cathédrale St Georges à Jurjew-Polski).
14. Tête du Christ. Cathédrale St Georges à Jurjew-Polksi).
15. Fragments. Cathédrale St Georges à Jurjew-Polski.
16. Tête contre une colonne de la Cathédrale St Georges à Jurjew-Polski.
17. La Sainte-Vierge. Fragment de la «fresque de l'Ascension» dans l'Église de l'Ascension à Wolotowo près Nowgorod (1363).
18. «Portes des tzars» (fin du XIVe siècle). (Collection Lichatschow. St Pétersbourg).
19. «Bataille des Nowgorodiens et des Ssusdaliens» ou «la miraculeuse icone de le Ste Vierge» (vers 1400). (Musée Eparchial à Nowgorod.)
20. Le Crucifiement. (École de Nowgorod. Début du XVe siècle.) (Galerie Tretjakow, Moscou.)
21. «Bataille des Nowgorodiens et des Ssusdaliens» ou «la miraculeuse icone de la Ste Vierge» (vers 1400, fragment). (Musée Eparchial, à Nowgorod.)
22. André Rubljow: «La Ste Trinité» (vers 1408). (Dans la Cathédrale Troiza (de la Trinité) du couvent Troiza Serge près Moscou.)
23. Entrée du Christ à Jérusalem. (École de Nowgorod XVe siècle.) (Collection Ostrouchow, Moscou.)
24. «Deisis.» (École de Nowgorod, XVe siècle.) (Collection Ostrouchow, Moscou.)
25. Nowgorodiens en prière (XVe siècle, restauré). (Musée Eparchial à Nowgorod.)
26. La Décollation de St Jean. (École de Nowgorod, XVe siècle.) (Collection Chanenko, Kiew.)
27. Nowgorodiens en prière (fragment, XVe siècle, restauré). (Musée Eparchial à Nowgorod.)
28. St Marc l'Évangéliste. (École de Nowgorod, XVe siècle.) (Galerie Tretjakow, Moscou.)
29. St Nicolas et scènes tirées de sa vie. (École de Nowgorod, XVe siècle.) (Collection Rjabuschinski, Moscou.)
30. L'Archange St Michel. (École Rubljow, XVe siècle.) (Couvent des croyants unitaires de Nikolsk à Moscou).
31. Le miracle de St Michel archange. (École de Nowgorod, XVe siècle.) (Église du cimetière de Rogož à Moscou.)
32. L'Intercession de la Vierge. (École de Nowgorod, vers 1500.) (Collection Lichatschow, St Pétersbourg.)
33. L'Annonciation à la Vierge (XVe siècle). (Collection Lichatschow, St Pétersbourg.)

34. La Vision de St Euloge. (École de Nowgorod, XVe siècle.) (Collection Lichatschow, St Pétersbourg.)
35. L'Apôtre St Paul (XVe siècle). (Collection Lichatschow, St Pétersbourg.)
36. L'Assomption. (École de Nowgorod, vers 1500.) (Collection Rjabuschinski, Moscou.)
37. Maître Denys: «La Ste Vierge et le Christ-Emmanuel» (vers 1500). (Fresque du couvent Therapontes, gouvernement de Nowgorod.)
38. Iconostase de la Cathédrale Ste Sophie à Nowgorod.) (XVIe siècle.)
39. Vision de St Jean Ljestwitschnik. (École de Nowgorod, 1ere moitiée du XVIe siècle.) (Collection Lichatschow, St Pétersbourg.)
40. La Mise au tombeau du Christ. (Nappe d'autel brodée, 1545.) (Musée historique, Moscou.)
41. St Paul de Thèbes et St Antoine dans le désert (XVIe siècle). (Collection Lichatschow, St Pétersbourg.)
42. Légende de l'Aveugle et du Paralytique. (École de Nowgorod, milieu du XVIe siècle.) (Collection Lichatschow, St Pétersbourg.)
43. St Jean-Baptiste en ange. (École de Moscou, XVIe siècle.) (Collection Lichatschow, St Pétersbourg.)
44. St Jean-Baptiste. (École de Moscou, fin du XVIe siècle). (Cathédrale de l'Annonciation, Moscou.)
45. Nasari ou Nikifar Ssarvin: «St Jean dans le désert» (vers 1610). (Collection Ostrouchow, Moscou.)
46. Les jours de la Création (1680). (Fresque dans la Cathédrale de la Résurrection, à Romanowo-Borissogljebsk.)
47. Après le péché. (XVIIe siècle). (Fresque dans l'église St Jean-le-Précurseur, à Yaroslawl.)
48. La Vision du père: il voit les tortures de sa fille dans l'autre monde. (XVIIe siècle.) (Fresque dans l'Église St Jean-le-Précurseur à Yaroslawl.)

Bibliographie.

J. Grabar: Histoire de l'art russe. Moscou 1910—1914 (en russe).
N. Kondakow: Antiquités russes. St Pétersbourg (1899) (en russe).
Articles de la revue russe «Sophia». Moscou.
Articles de la revue russe «Staryje Gody». St Pétersbourg.
Les œuvres principales de la littérature russe.
D. Mérejkowski: Tolstoï et Dostojewski (également dans une mauvaise traduction allemande. Berlin 1919).
D. Mérejkowski: Z. Hippius et D. Philosophow: Le tzar et la Révolution (traduction en allemand. Munich, édit. Piper, 1908).
J. Kljutschewski: Le cours de l'histoire russe. Moscou 1904 (en russe).
Charles Diehl: Manuel d'art byzantin. Paris 1910.
Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst. Munich 1912.

Imprimé par Ernst Wasmuth, A.-G., Berlin 1922.



1

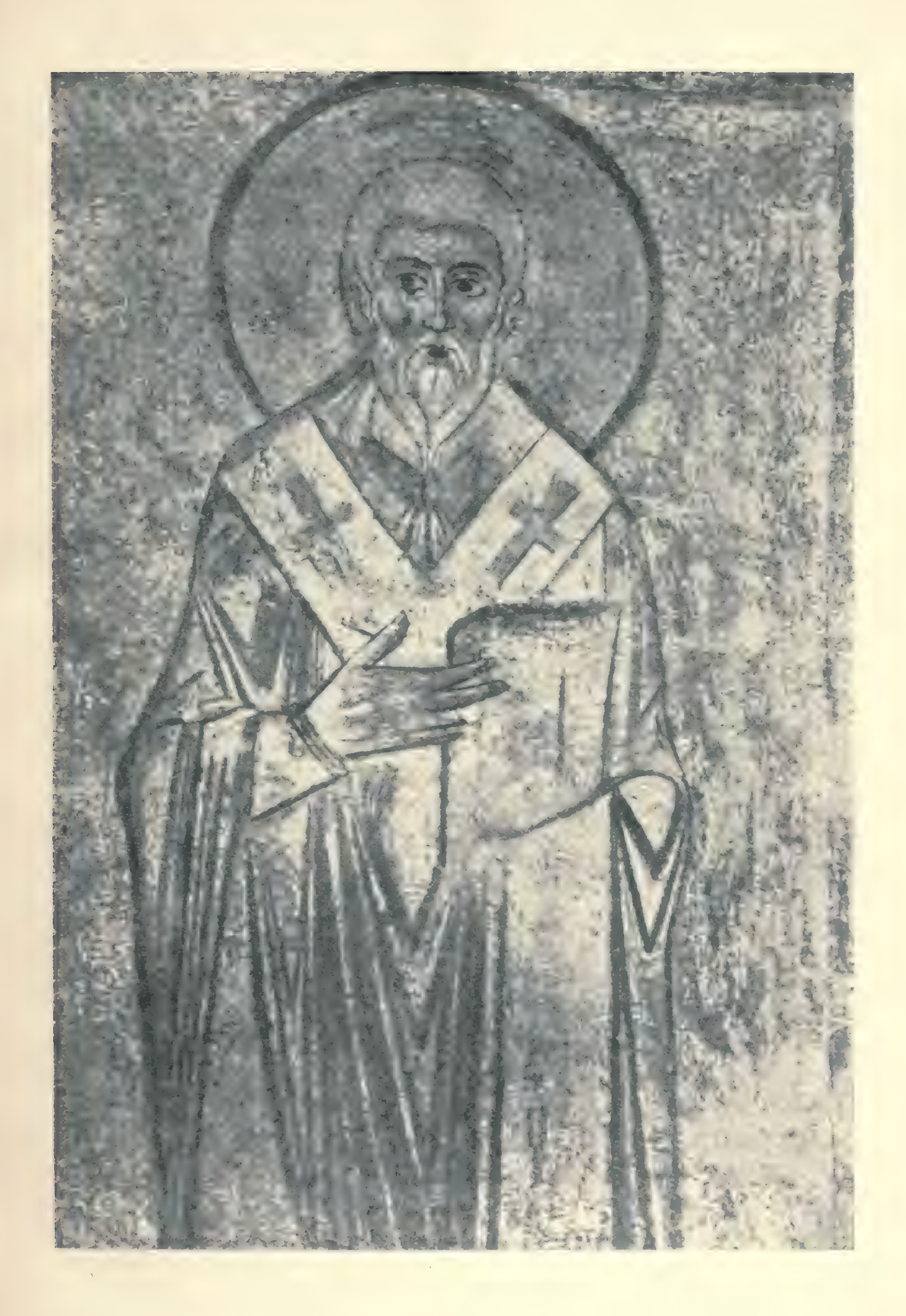






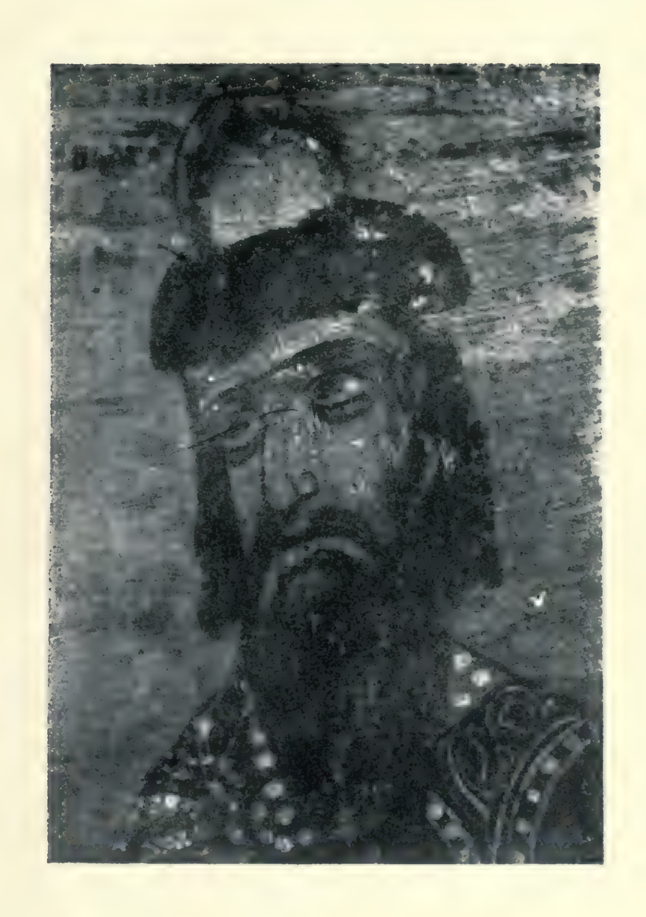
3


ΒΑϹΗΛΙΟϹ



5

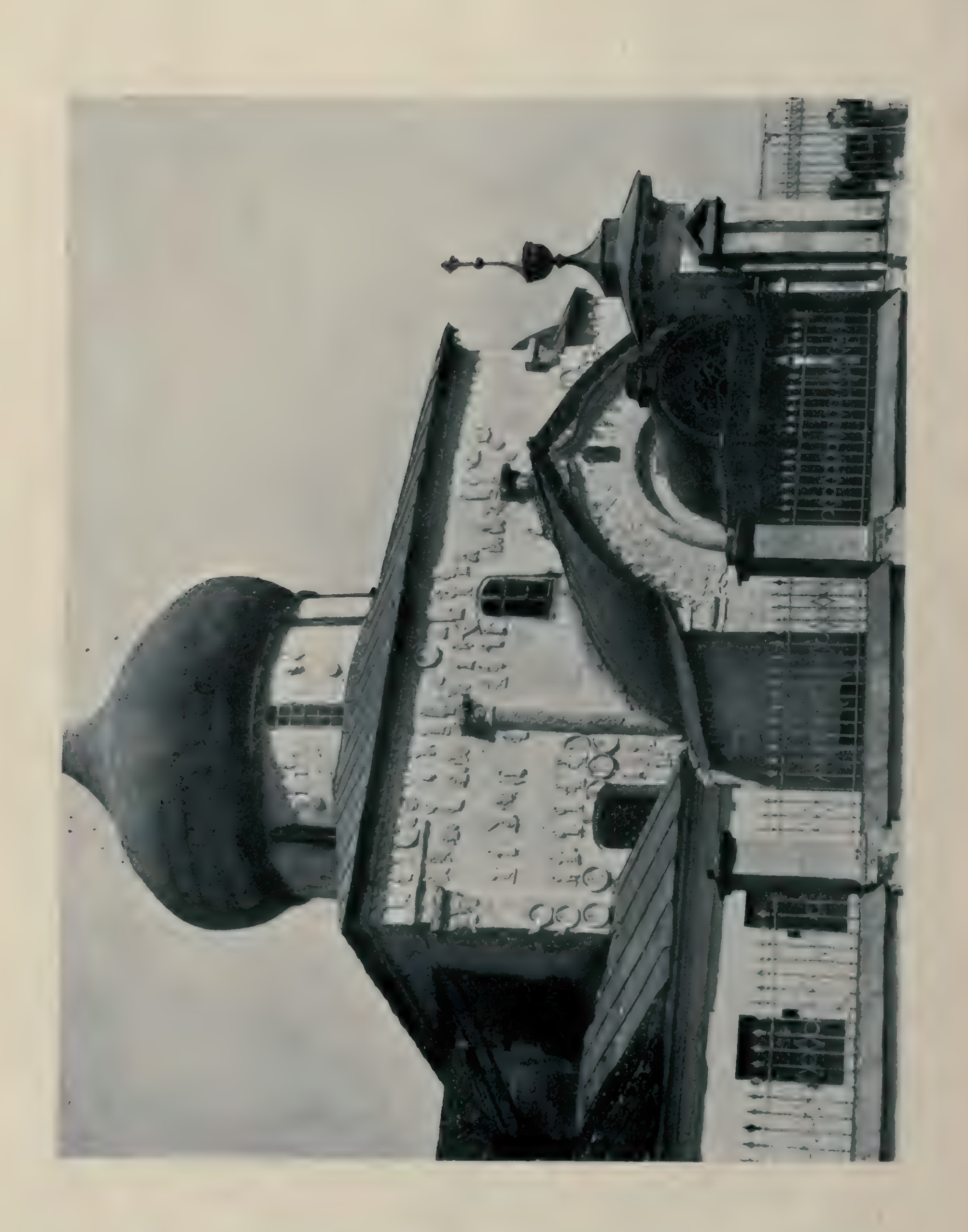






8











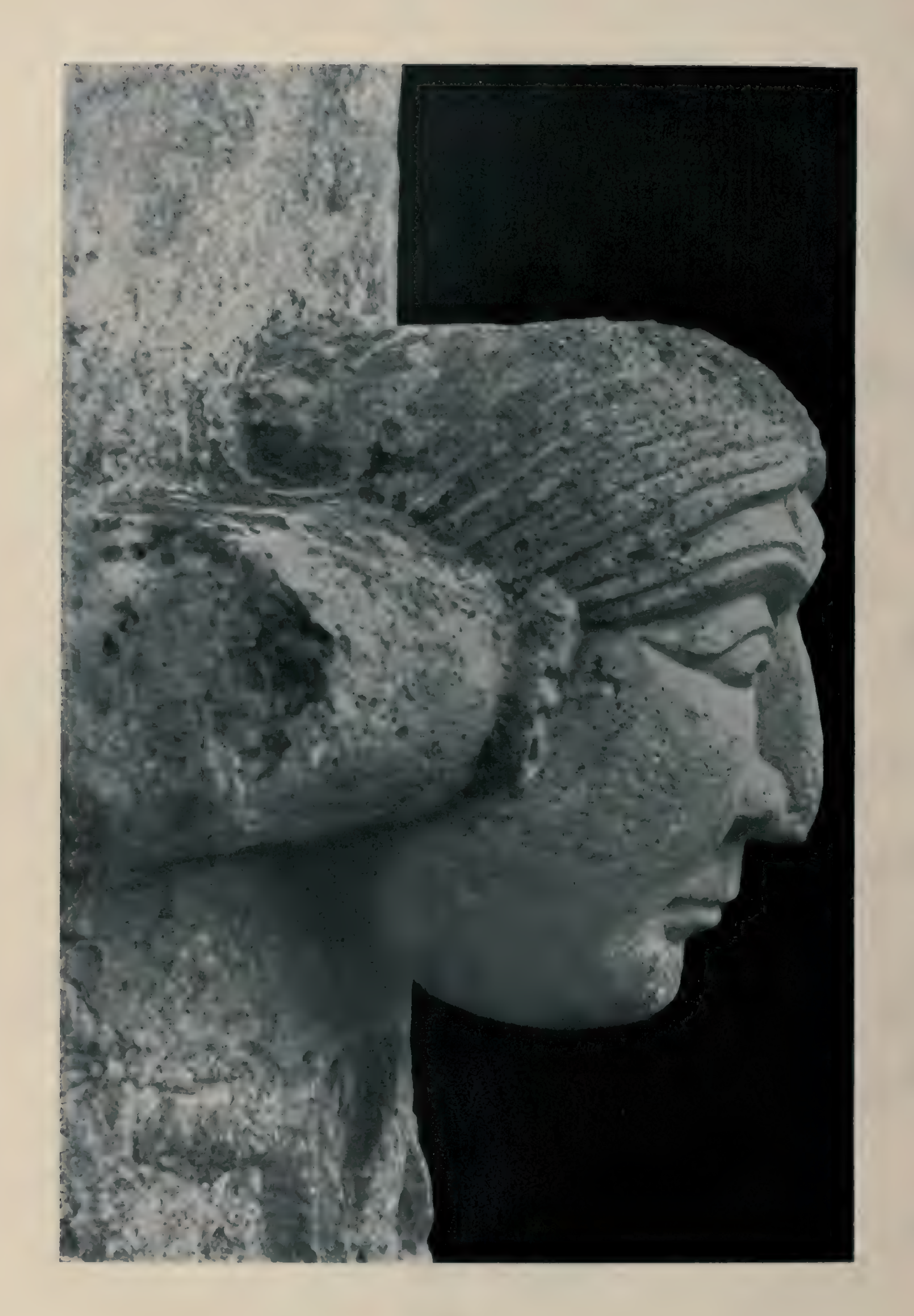
13

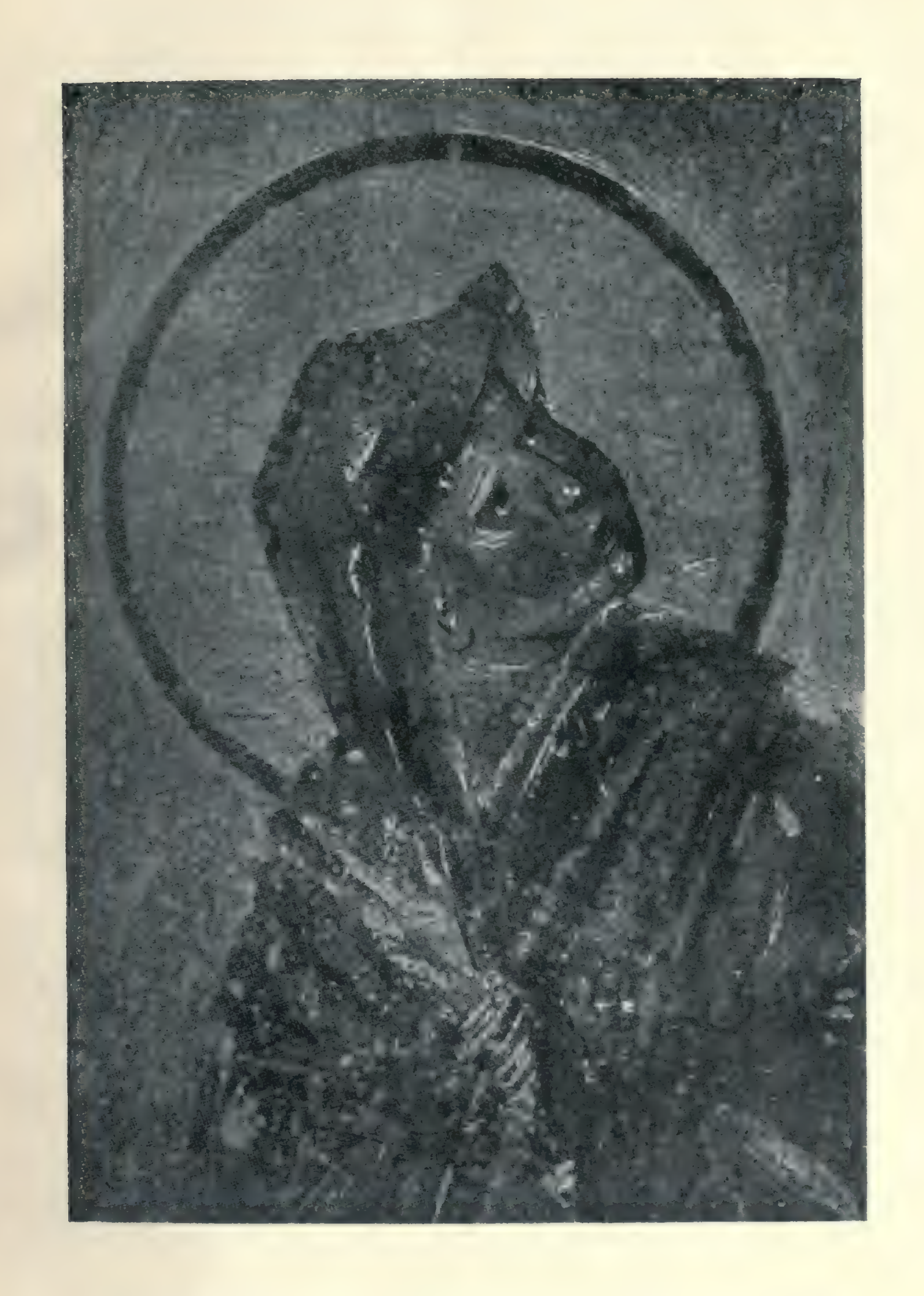


14

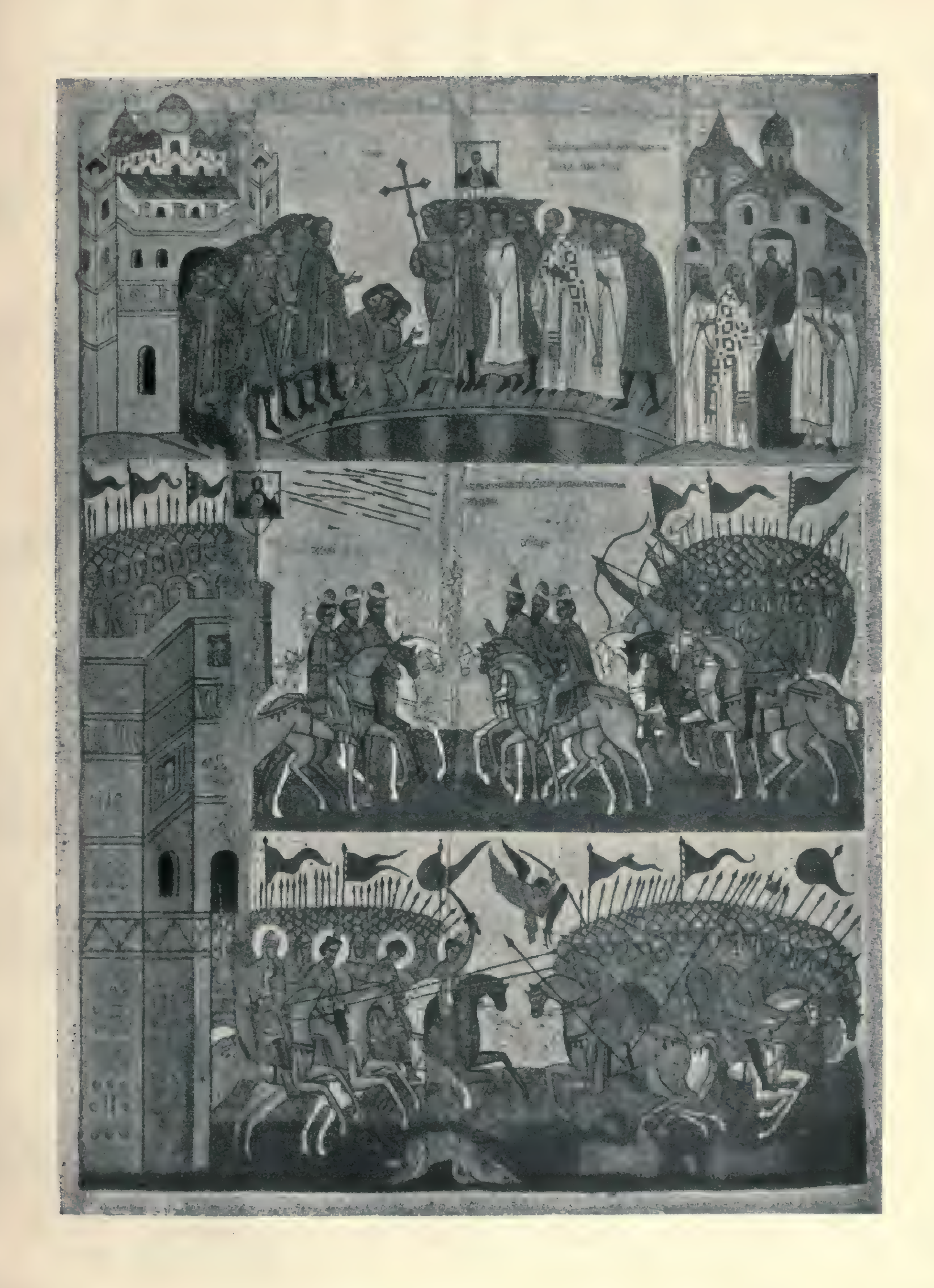




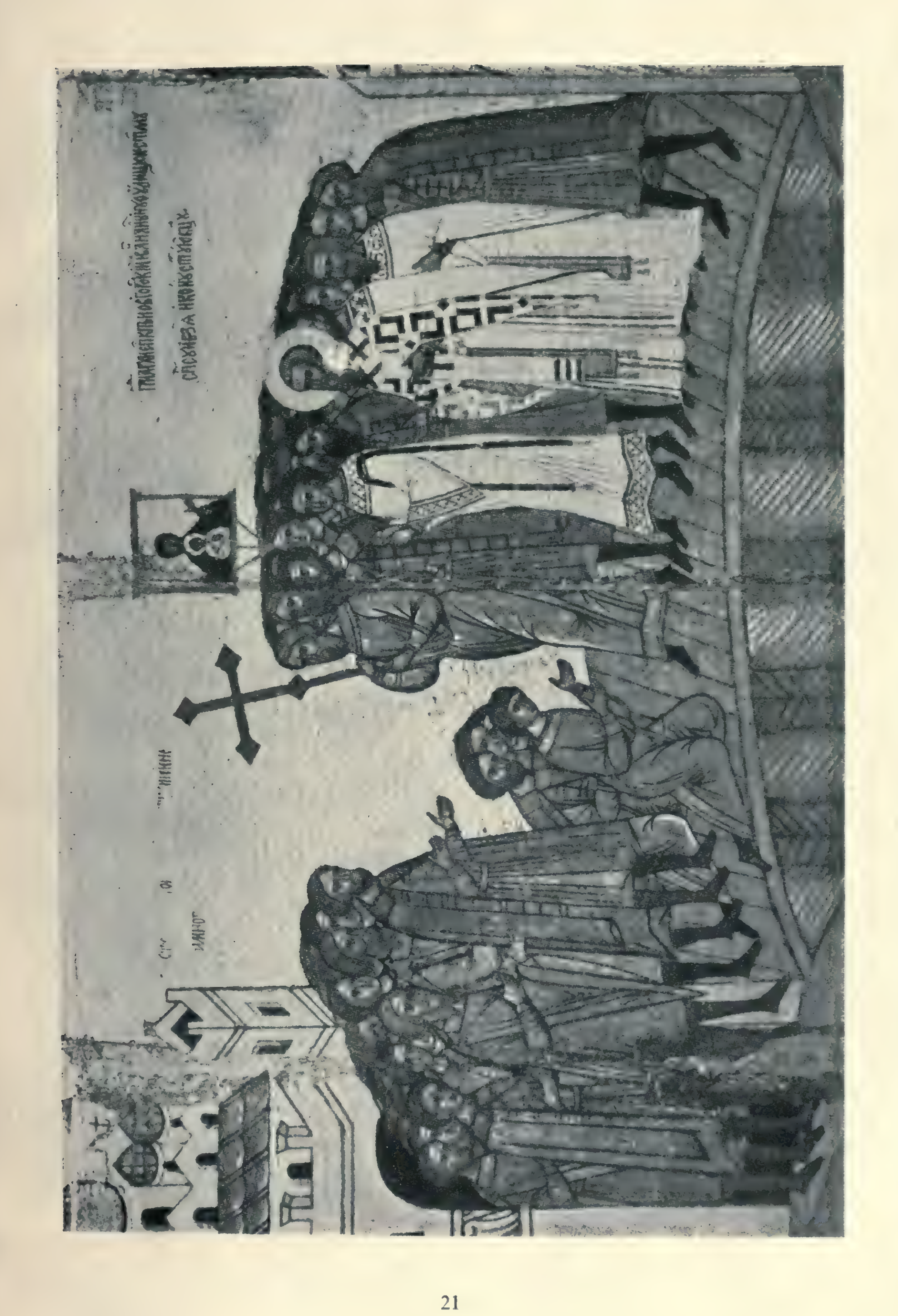














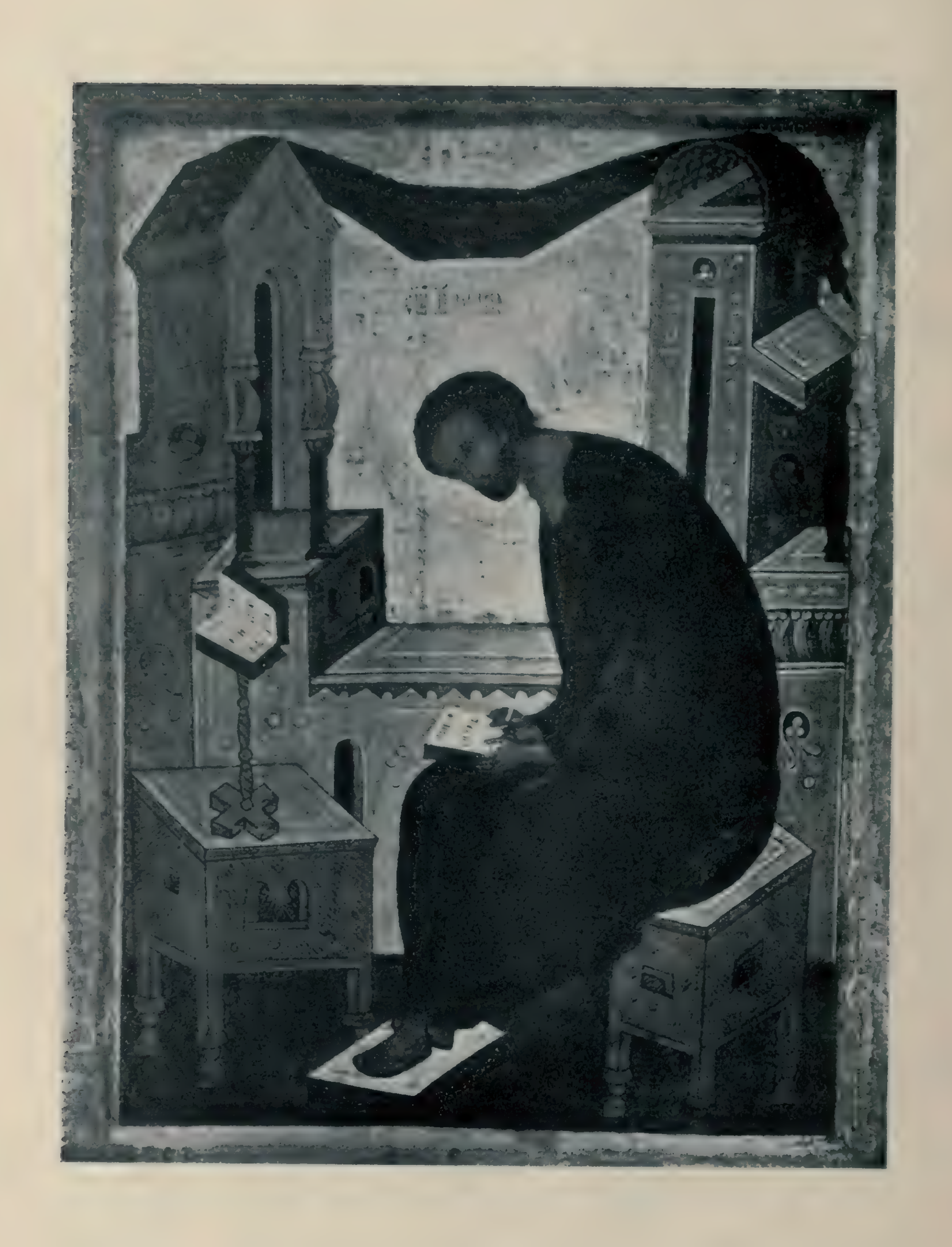


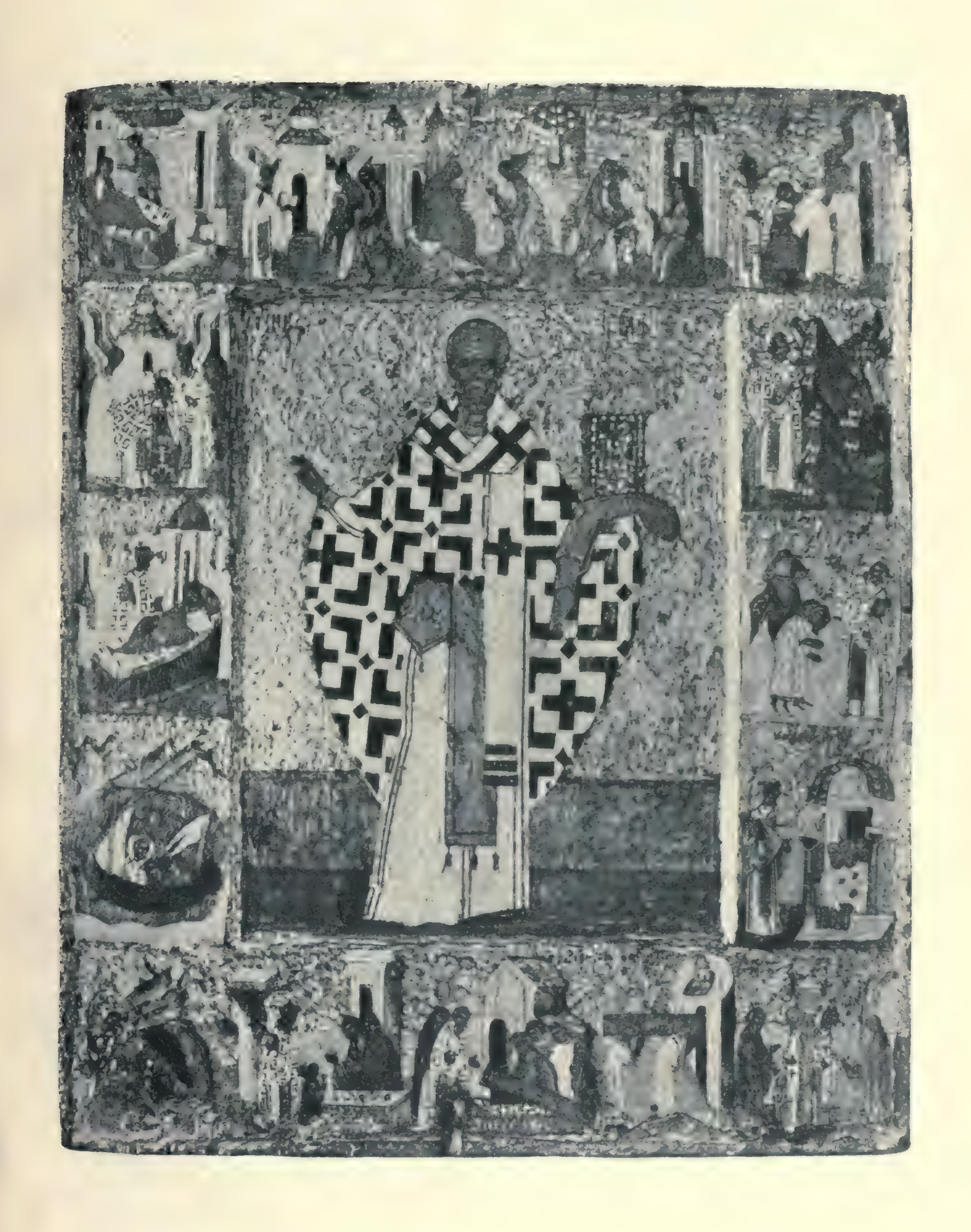






















34





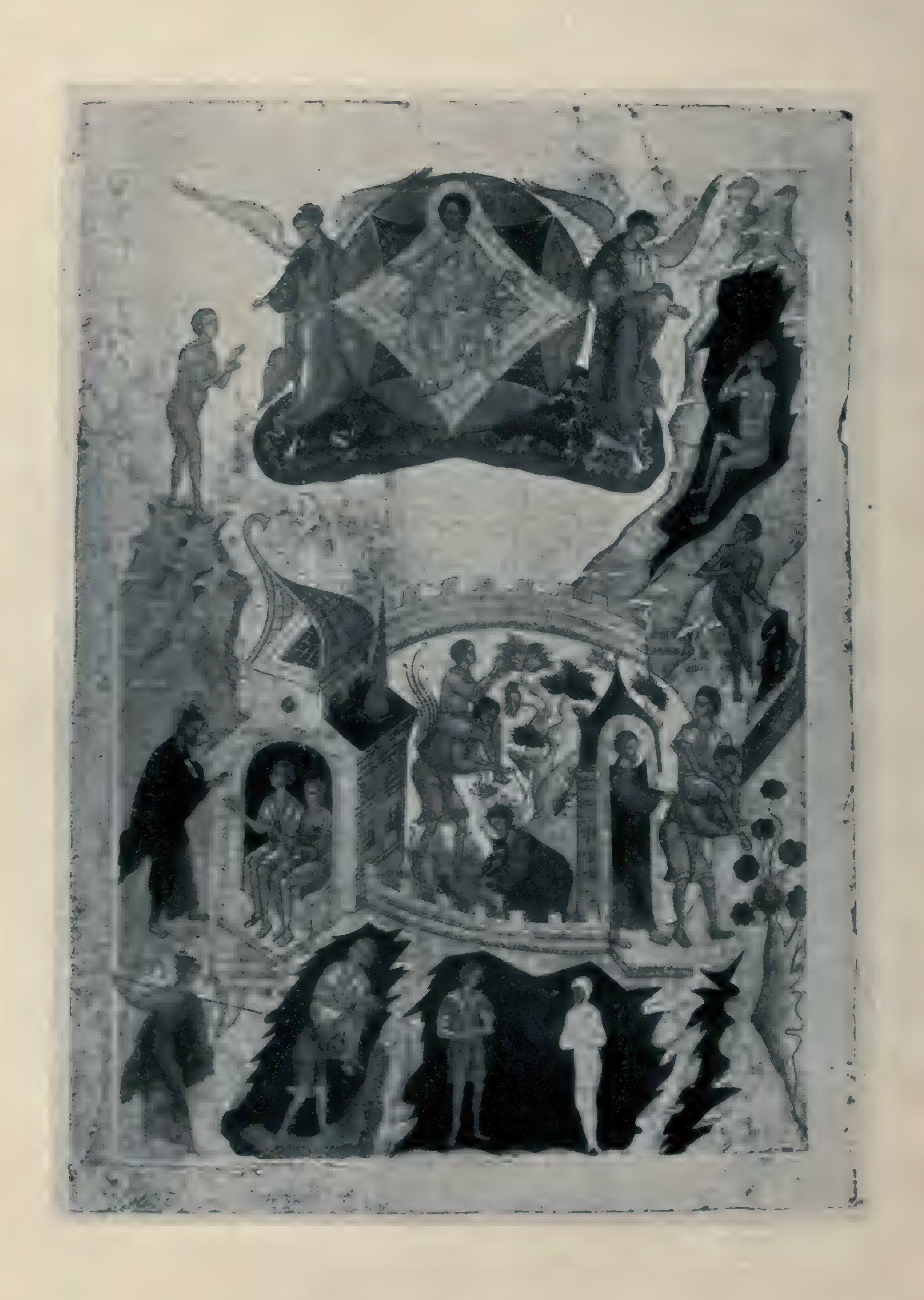




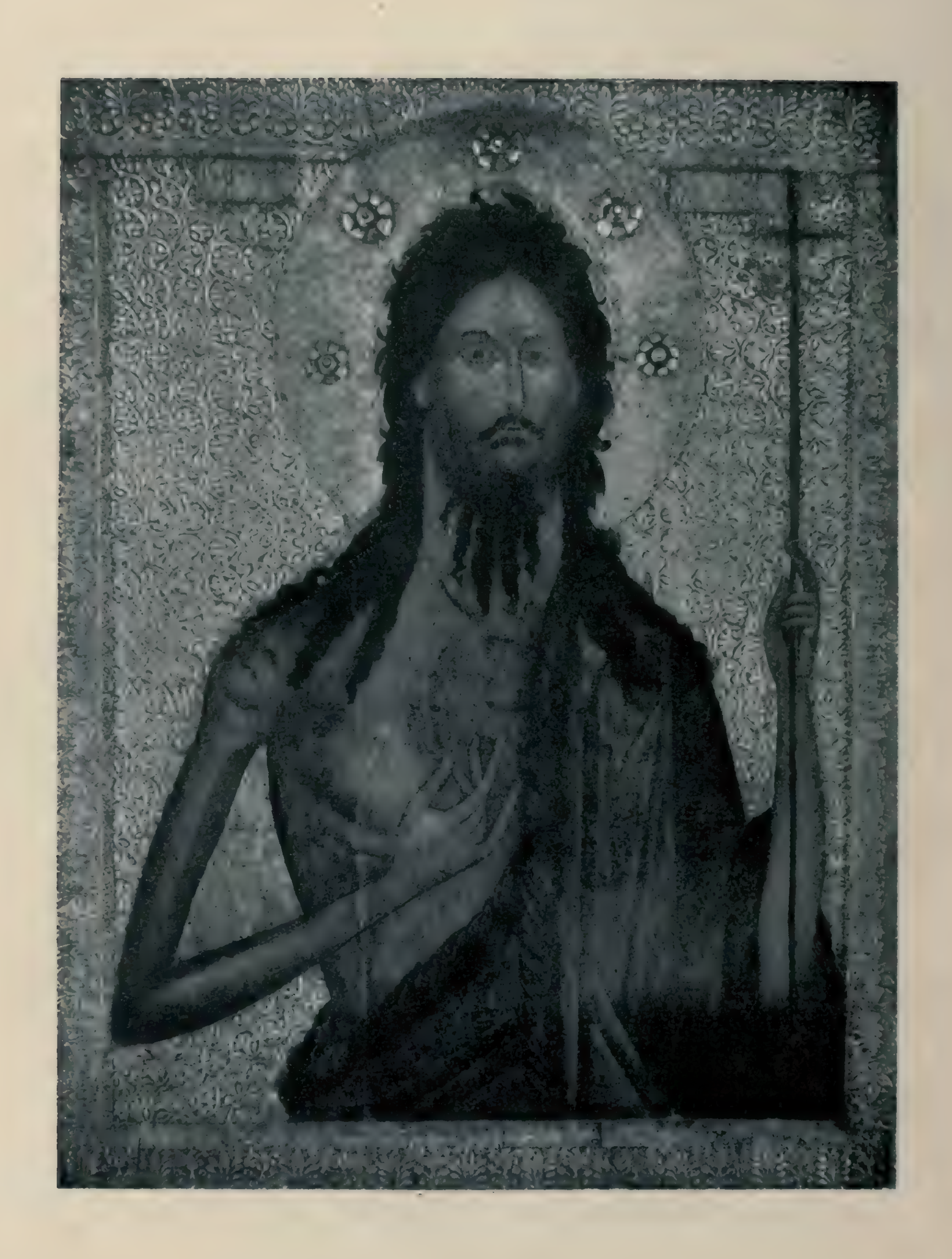












44










ST. MICHAEL'S CO
UNIVERSITY OF
LIBRARY
ONTO